

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FABRICIO VAZ NUNES

TEXTO E IMAGEM: A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA DE POTY
LAZZAROTTO

VOLUME 2



CURITIBA
2015

FABRICIO VAZ NUNES

TEXTO E IMAGEM: A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA DE POTY
LAZZAROTTO

VOLUME 2

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná – UFPR, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA
2015

N972t

Nunes, Fabricio Vaz

Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto / Fabricio Vaz Nunes; orientadora: Patrícia da Silva Cardoso. – Curitiba, 2015.

2 v. : il.

Inclui Bibliografia.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Letras, Curitiba, 2015.

1. Poty, 1924-1998. 2. Ilustração de livros. 3. Arte e literatura. I. Cardoso, Patrícia da Silva. II. Título.

CDD 741.64

Índice de ilustrações

VOLUME 2

Fig. 1 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>Eucaris, a de olhos doces</i> , de Dalton Trevisan. In: <i>Joaquim</i> 01, 1946, p. 12.	341
Fig. 2 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>Eucaris a de olhos doces</i> . In: <i>Sete anos de pastor</i> , 1948, p. 68.	344
Fig. 3 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>Eucaris a de olhos doces</i> . In: <i>Joaquim</i> 20, 1948, p. 14.	346
Fig. 4 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>Canto de sereia</i> . In: <i>Joaquim</i> 03, 1946, p. 12.	348
Fig. 5 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>Sete anos de pastor</i> . In: <i>Sete anos de pastor</i> , 1948, p. 8.	350
Fig. 6 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>Um jantar</i> . In: <i>Sete anos de pastor</i> , 1948, p. 99.	352
Fig. 7 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto <i>O bem amado</i> . In: <i>Sete anos de pastor</i> , 1948, p. 119.	354
Fig. 8 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965.	357
Fig. 9 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 9.	359
Fig. 10 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 17.	360
Fig. 11 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 23.	363
Fig. 12 - Poty Lazzarotto. Estudos de ilustração para <i>4 contos</i> , 1965.	364
Fig. 13 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 29.	366
Fig. 14 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 35.	367
Fig. 15 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 43.	369
Fig. 16 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 51.	370
Fig. 17 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 61.	372
Fig. 18 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 67.	373
Fig. 19 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 77.	375
Fig. 20 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>4 contos</i> , 1965, p. 83.	376
Fig. 21 - Capa de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> , 1970, incluindo ilustração de Poty Lazzarotto.	378

Fig. 22 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 24-25.	379
Fig. 23 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 26-27.	379
Fig. 24 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 119.	380
Fig. 25 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 73.	382
Fig. 26 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 131.	383
Fig. 27 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 215.	383
Fig. 28 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 33.	385
Fig. 29 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 45.	385
Fig. 30 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 243.	386
Fig. 31 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 53.	387
Fig. 32 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 79.	389
Fig. 33 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 95.	391
Fig. 34 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 101.	392
Fig. 35 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 111.	394
Fig. 36 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Memórias póstumas...</i> , 1970, p. 189.	396
Fig. 37 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>A mão e a luva</i> , 1970, p. 33.	403
Fig. 38 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>A mão e a luva</i> , 1970, p. 43.	403
Fig. 39 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>A mão e a luva</i> , 1970, p. 61.	404
Fig. 40 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>A mão e a luva</i> , 1970, p. 85.	407
Fig. 41 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>A mão e a luva</i> , 1970, p. 111.	407
Fig. 42 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>A mão e a luva</i> , 1970, p. 129.	409
Fig. 43 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Ressurreição</i> , s.d., p. 59.	411
Fig. 44 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Ressurreição</i> , s.d., p. 109.	411
Fig. 45 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Ressurreição</i> , s.d., p. 81.	414
Fig. 46 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Ressurreição</i> , s.d., p. 131.	415
Fig. 47 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Ressurreição</i> , s.d., p. 157.	416
Fig. 48 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Dom Casmurro</i> , s.d., p. 67.	418
Fig. 49 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Dom Casmurro</i> , s.d., p. 169.	418
Fig. 50 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Dom Casmurro</i> , s.d., p. 95.	419
Fig. 51 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Dom Casmurro</i> , s.d., p. 129.	420
Fig. 52 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Dom Casmurro</i> , s.d., p. 191.	421
Fig. 53 - Mestre Valentim. <i>Fonte do Menino</i> , Passeio Público, Rio de Janeiro, 1783. Foto:	
Vera	em
Dias.	Disponível

< http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2010/01/a-arte-do-mestre-valentim-5.html >. Acesso em 17 dez. 2014.	421
Fig. 54 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Dom Casmurro</i> , s.d., p. 223.	423
Fig. 55 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações do Recife Velho</i> , 1970, p. xxiii.	428
Fig. 56 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 9.	428
Fig. 57 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 47.	430
Fig. 58 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 55.	430
Fig. 59 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 142.	432
Fig. 60 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. xxvi.	432
Fig. 61 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 15.	433
Fig. 62 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 137.	433
Fig. 63 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 49.	435
Fig. 64 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. xxxi.	437
Fig. 65 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 20.	437
Fig. 66 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. xxvi.	439
Fig. 67 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 24.	439
Fig. 68 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 150.	439
Fig. 69 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. xxxiv.	440
Fig. 70 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 4.	440
Fig. 71 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 155.	440
Fig. 72 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 41.	442
Fig. 73 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 117.	442
Fig. 74 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 103.	442
Fig. 75 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 78.	442
Fig. 76 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 59.	442
Fig. 77 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 52.	442
Fig. 78 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Assombrações...</i> , 1970, p. 62.	444
Fig. 79 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 15.	447
Fig. 80 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 19.	449
Fig. 81 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 27.	450
Fig. 82 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 33.	451
Fig. 83 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 39.	452
Fig. 84 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 45.	455

Fig. 85 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 53.	456
Fig. 86 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 63.	460
Fig. 87 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 81.	462
Fig. 88 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>O púcaro búlgaro</i> , 1964, p. 93.	463
Fig. 89 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de <i>Corpo de Baile</i> , v. 1, 1956.....	477
Fig. 90 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de <i>Corpo de Baile</i> , v. 2, 1956.....	482
Fig. 91 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Canudos</i> , 1956, p. 38.	484
Fig. 92 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de <i>No Urubùquaquá, no Pinhém</i> , 1965.....	488
Fig. 93 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 5.....	500
Fig. 94 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 13.....	503
Fig. 95 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 22.....	503
Fig. 96 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 32.....	504
Fig. 97 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 38.....	504
Fig. 98 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 51.....	507
Fig. 99 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 57.....	507
Fig. 100 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 71.....	508
Fig. 101 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 79.....	508
Fig. 102 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 107.....	509
Fig. 103 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 115.....	509
Fig. 104 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 123.....	510
Fig. 105 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 137.....	510
Fig. 106 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 139.....	512
Fig. 107 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 169.....	512
Fig. 108 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 152.....	513
Fig. 109 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 157.....	513
Fig. 110 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 179.....	514
Fig. 111 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 247.....	514
Fig. 112 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 193.....	516
Fig. 113 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 208.....	516
Fig. 114 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 217.....	517
Fig. 115 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 263.....	517
Fig. 116 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 310.....	519
Fig. 117 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 315.....	519
Fig. 118 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 329.....	520

Fig. 119 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 344.....	520
Fig. 120 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 351.....	522
Fig. 121 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 366.....	522
Fig. 122 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Chapadão do Bugre</i> , 1965, p. 373.....	523
Fig. 123 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para o <i>Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa</i> , 1976, p. 143 (a), p. 531 (b) e p. 881 (c).....	525
Fig. 124 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de <i>Grande sertão: veredas</i> , 7ª. edição. Com exceção de alterações no design gráfico (fontes e tamanho das caixas de texto), a imagem da capa é idêntica à da 1ª. edição, de 1956. In: PEREIRA, 2008, p. 119.	526
Fig. 125 - Manuelzinho-da-crôa (<i>Charadrius collaris</i>). Disponível em < http://relendorosa.blogspot.com.br/2010/12/os-passaro-de-gumaraes-rosa.html >. Acesso em 03 out. 2014.....	528
Fig. 126 - Poty Lazzarotto. Orelhas de <i>Grande sertão: veredas</i> (1a. versão). Reproduzido em FONTANA, 2010.	535
Fig. 127 - Poty Lazzarotto. Orelhas de <i>Grande sertão: veredas</i> , 1956. Reproduzido em FONTANA, 2010.....	537
Fig. 128 - Poty Lazzarotto. Contracapa de <i>Sagarana</i> , 1982 (fac-símile da edição de 1956).	545
Fig. 129 - Poty Lazzarotto. Capa de <i>Sagarana</i> , 1982 (fac-símile da edição de 1956).	545
Fig. 130 - Poty Lazzarotto. Contracapa de <i>Sagarana</i> , 1958.	546
Fig. 131 - Poty Lazzarotto. Capa de <i>Sagarana</i> , 1958.	546
Fig. 132 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de <i>Sagarana</i> , 1970.	548
Fig. 133 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 1.....	550
Fig. 134 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 1.....	550
Fig. 135 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 3.....	552
Fig. 136 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 3.....	552
Fig. 137 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 9.....	554
Fig. 138 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 30-31.....	555
Fig. 139 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 9.....	556
Fig. 140 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 14-15.....	557
Fig. 141 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 16.....	558
Fig. 142 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 27.....	559
Fig. 143 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 27.....	559
Fig. 144 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 41.....	561

Fig. 145- Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 39.....	561
Fig. 147- Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 237.....	563
Fig. 148 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 279.....	564
Fig. 149 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 269.....	564
Fig. 150 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 46-47.....	565
Fig. 151 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 50.....	567
Fig. 152 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 61.....	568
Fig. 153 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 59.....	568
Fig. 154 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 62-63.....	569
Fig. 155 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 66.....	570
Fig. 156 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 63.....	571
Fig. 157 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 73.....	571
Fig. 158 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 69.....	571
Fig. 159 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 76.....	572
Fig. 160 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 73.....	573
Fig. 161 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 83.....	574
Fig. 162 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 81.....	574
Fig. 163 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 92, p. 111, p. 124. ...	576
Fig. 164 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 92, p. 105, p. 118. ...	576
Fig. 165 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 117.....	577
Fig. 166 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 94-95.....	578
Fig. 167 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 113.....	578
Fig. 168 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 96.....	578
Fig. 169 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 125.....	579
Fig. 170 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 119.....	579
Fig. 171 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 130.....	581
Fig. 172 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 125.....	581
Fig. 173 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 138.....	582
Fig. 174 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 131.....	582
Fig. 175 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 204.....	584
Fig. 176 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 198.....	584
Fig. 177 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 144.....	585
Fig. 178 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 136.....	585
Fig. 179 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 147.....	586

Fig. 180 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 140.....	586
Fig. 181 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 149.....	587
Fig. 182 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 141.....	587
Fig. 183 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 157.....	588
Fig. 184 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 149.....	588
Fig. 185 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 166.....	590
Fig. 186 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 157.....	590
Fig. 187 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 176.....	592
Fig. 188 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 167.....	592
Fig. 189 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 180.....	593
Fig. 190 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 172.....	593
Fig. 191 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 181.....	594
Fig. 192 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 173.....	594
Fig. 193 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 186.....	595
Fig. 194 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 178.....	595
Fig. 195 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 194.....	596
Fig. 196 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 186.....	596
Fig. 197 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 206-207.....	598
Fig. 198 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 195.....	598
Fig. 199 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 213.....	599
Fig. 200 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 203.....	599
Fig. 201 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 223.....	600
Fig. 202 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 215.....	600
Fig. 203 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 219.....	601
Fig. 204 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 210.....	601
Fig. 205 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 233.....	601
Fig. 206 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 223.....	601
Fig. 207 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 235.....	603
Fig. 208 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 224.....	603
Fig. 209 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 238-239.....	604
Fig. 210 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 226.....	605
Fig. 211 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 241.....	606
Fig. 212 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 230.....	606
Fig. 213 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 285.....	607

Fig. 214 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 275.....	607
Fig. 215 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 242.....	608
Fig. 216 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 255.....	610
Fig. 217 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 244.....	610
Fig. 218 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 266.....	612
Fig. 219 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 225.....	612
Fig. 220 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 267.....	613
Fig. 221 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 256.....	613
Fig. 222 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 271.....	614
Fig. 223 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 262.....	614
Fig. 224 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 292.....	615
Fig. 225 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 281.....	615
Fig. 226 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 298.....	616
Fig. 227 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 286.....	616
Fig. 228 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 299.....	617
Fig. 229 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 287.....	617
Fig. 230 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 295.....	618
Fig. 231 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 320.....	619
Fig. 232 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 305.....	619
Fig. 233 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 323.....	619
Fig. 234 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 313.....	619
Fig. 235 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 330.....	619
Fig. 236 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 316.....	619
Fig. 237 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 299.....	622
Fig. 238 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 335.....	623
Fig. 239 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 321.....	623
Fig. 240 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 337.....	624
Fig. 241 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 323.....	624
Fig. 242 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 339.....	625
Fig. 243 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 324.....	625
Fig. 244 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 345.....	626
Fig. 245 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 330.....	626
Fig. 246 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 352.....	627
Fig. 247 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 336.....	627

Fig. 248 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 357.....	628
Fig. 249 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 342.....	628
Fig. 250 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 353.....	629
Fig. 251 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 377.....	631
Fig. 252 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 358.....	631
Fig. 253 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 368.....	632
Fig. 254 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1958, p. 387.....	633
Fig. 255 - Poty Lazzarotto. Ilustração para <i>Sagarana</i> , 1970, p. 370.....	633

Sumário

VOLUME 1

Introdução	1
1. Texto, imagem, ilustração	13
1.1. <i>Ut pictura poesis</i> : a tradição e sua crítica	14
1.2. Imagem, ícone e convenção.....	26
1.3. A imagem na ficção	37
1.4. A ilustração literária: perspectivas e metodologias	49
2. A ficção encenada: a imagem como narrativa	73
2.1. A narratividade na obra de Poty	73
2.2. Ilustrações peritextuais	84
2.3. Imagens da baleia: <i>Moby Dick</i>	103
2.4. Poty imagina os sertões: <i>Canudos</i> , de Euclides da Cunha	131
2.5. <i>João Abade</i> , de João Felício dos Santos	161
2.6. <i>As noites do Morro do Encanto</i> , de Dinah Silveira de Queiroz	177
2.7. Percurso de leitura	206
3. A figuração do personagem	209
3.1. Personagem e enredo	218
3.2. <i>Capitães da areia</i> , de Jorge Amado	226
3.3. <i>O estrangeiro</i> , de Plínio Salgado	244
3.4. <i>O coronel e o lobisomem</i> , de José Cândido de Carvalho	265
3.5. <i>Senhora e Diva</i> , de José de Alencar	292
3.6. Percurso de leitura	311
Referências bibliográficas	315
1. Fontes.....	315
2. Bibliografia	319

VOLUME 2

4. O ponto de vista, a deformação, o grotesco.....	333
4.1. Poty ilustra Dalton: os contos de <i>Joaquim</i> e de <i>Sete anos de pastor</i>	338
4.2. Poty ilustra Machado de Assis: <i>4 contos</i>	356
4.3. <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	377
4.4. A visão evanescente: <i>A mão e a luva</i> , <i>Ressurreição</i> e <i>Dom Casmurro</i>	399
4.5. O grotesco sobrenatural: <i>Assombrações do Recife Velho</i> , de Gilberto Freyre	424
4.6. O grotesco absurdo em <i>O púcaro búlgaro</i> , de Campos de Carvalho.	445
4.7. Percurso de leitura	465
5. A linguagem figurada: a imagem como metonímia, metáfora e emblema.....	467
5.1. <i>Corpo de baile</i> : da narrativa à metonímia e à metáfora.....	475
5.2. <i>Chapadão do Bugre</i> , de Mário Palmério	498
5.3. <i>Grande sertão: veredas</i> : a metonímia narrativa e o mapa enigmático.....	526
5.4. Entre a narrativa e o emblema: as ilustrações de <i>Sagarana</i>	540
5.4.1 As capas de <i>Sagarana</i>	544
5.4.2. <i>O burrinho pedrês</i>	550
5.4.3. <i>A volta do marido pródigo</i>	571
5.4.4. <i>Sarapalha</i>	579
5.4.5. <i>Duelo</i>	587
5.4.6. <i>Minha gente</i>	594
5.4.7. <i>São Marcos</i>	603
5.4.8. <i>Corpo fechado</i>	612
5.4.9. <i>Conversa de bois</i>	617
5.4.10. <i>A hora e vez de Augusto Matraga</i>	625
5.5. Percurso de leitura	634
6. Considerações finais	637

Referências bibliográficas	641
1. Fontes.....	641
2. Bibliografia	645
Anexo: lista de títulos ilustrados por Poty.....	659

4. O ponto de vista, a deformação, o grotesco

No importante ensaio de Norman Friedman, *O ponto de vista na ficção*, originalmente publicado em 1967, a discussão é iniciada com uma comparação entre a pintura e a literatura em que o autor, na busca da delimitação da especificidade da arte literária, traz à tona as tradicionais distinções entre as duas artes:

A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude do seu *medium* verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar. Seus vícios são os defeitos de suas virtudes: de um lado, sua amplitude e profundidade de significação excedem grandemente o escopo da pintura, da música ou da escultura; de outro, sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos é menor na mesma medida. Se pode expressar idéias e atitudes, apresenta imagens qualitativamente mais débeis. Basta ao pintor servir-se de sua paleta para obter a nuance certa no local certo; mas o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela. O escultor pode apenas mostrar; o músico, excluindo-se a música programática, não pode nunca narrar. Mas a literatura deriva sua própria vida desse conflito – básico em todas as suas formas – e a história de sua estética pôde, em parte, ser escrita graças a essa tensão fundamental, à qual o problema do ponto de vista na ficção se relaciona como parte de um todo. (FRIEDMAN, 2002, p. 168).

Sente-se, neste trecho, os ecos distantes de Lessing, para quem havia objetos naturalmente mais adequados à pintura ou à poesia; a paleta do pintor parece, para Friedman, magicamente capaz “obter a nuance certa no lugar certo”, assim como para Leonardo da Vinci a pintura expressaria de imediato aquilo que custaria ao poeta ficar com “a língua sufocada por causa da sede” (DA VINCI in CARREIRA, 2000, p. 59). Por outro lado, Friedman não se furta à aproximação entre as duas artes: falar em “ponto de vista na ficção” é empregar, explicitamente, uma metáfora nascida das artes visuais e que se refere a um problema de técnica literária, utilizada pelo autor para realizar uma detalhada categorização dos diversos pontos de vista enquanto técnicas da narrativa ficcional.

Esta metáfora nascia da teoria literária, tal como abordada no artigo de Friedman, partindo de Henry James, cujos prefácios teorizam o foco narrativo, e passando por Percy Lubbock, cujo livro *A técnica da ficção*, publicado originalmente em 1921, empregava proficuamente termos oriundos do universo visual. A definição de Lubbock dos modos narrativos em torno do “mostrar” e do “contar”, a oposição entre o “modo dramático” e o “modo panorâmico” e, finalmente, a sua concepção de um modelo do “romance

pictórico” como a maior realização do gênero, são diferentes maneiras de abordar a técnica narrativa a partir de uma metáfora contínua que relaciona o texto à visão, como, por exemplo, na sua abordagem de um dos romances de Henry James:

O de que se precisa é de um método que faculta ao espectador ver em torno do objeto, à direita e à esquerda, o mais longe possível, assim como modelamos e solidificamos com dois olhos, estereoscopicamente, a impressão plana de uma esfera. Por esse método a imagem se destacará de tal forma da montagem que a corrente visual a envolverá por todos os lados, não deixando dúvidas quanto à sua forma substancial. (LUBBOCK, 1976, p. 113).

Aprofundando as formulações de Lubbock, Friedman, em seu artigo, propõe quatro questões para analisar a forma como a narrativa é transmitida ao leitor:

- 1 - Quem fala ao leitor? Autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira pessoa, ou “ostensivamente ninguém”?
- 2 - De que posição ou ângulo, em relação à história, ele conta? De cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando as posições?
- 3 - Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? Expressões do autor, do personagem, descrições, informações sobre estados mentais?
- 4 - A que distância ele coloca o leitor na história? Próximo, distante, ou alternando diferentes posições?

Assim, partindo da distinção entre “contar” e “mostrar”, a sequência de apresentação escolhida por Friedman vai de um extremo a outro: “da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem.” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). É notável, na classificação que ele propõe, a importância de conceitos pertencentes ao universo visual ou espacial, manifestados na “posição” assumida pelo narrador e na “distância” instituída pela narrativa. Não é por acaso que entre as categorias definidas por conceitos mais propriamente literários – narrador onisciente intruso ou neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva e modo dramático – inclui-se a categoria “câmera”, em que as intrusões autorais seriam mínimas. Quanto mais impessoal o modo de contar uma história, mais a narrativa se aproximaria da visualidade do “mostrar” que, segundo Lubbock, constituiria o ideal da técnica romanesca moderna.

A metáfora visual também aparece na tipologia criada por Jean Pouillon em seu *O tempo no romance*, em que os modos narrativos são classificados de acordo com diferentes tipos de visão: a visão “com”, em que a narrativa é apresentada a partir de um personagem determinado; a visão “por detrás”, em que o narrador se distancia dos personagens, iluminando-os, no entanto, desigualmente, de acordo com os interesses do autor; e a visão “de fora”, em que o autor privilegia a materialidade da conduta e do aspecto físico do personagem (POUILLON, 1974, p. 54-82).

A recorrência dos conceitos derivados da imagem visual na teoria literária é bastante significativa: na insistência de diferentes autores em empregar metáforas visuais ou espaciais como instrumentos de análise revela-se o quanto o texto ficcional é lido e compreendido como evocação de uma sensorialidade múltipla, de que a visão é uma das dimensões fundamentais. Em noções como “ponto de vista” ou “foco narrativo”, torna-se explícito o quanto da recepção do texto literário se faz, como propõe Wolfgang Iser, em termos de *imagem* – imagem esta que pressupõe determinados pontos de vista e posicionamentos do observador, determinadas formas de dispor e organizar os elementos que a preenchem, assim como certas configurações globais específicas de cada texto ficcional, configurações estas responsáveis por aquilo que é referido, na linguagem usual, como o “clima” ou o “estilo”, ou seja, aquele sabor especial e único de cada mundo ficcional.

Por outro lado, a metáfora visual na teoria literária – tal como empregada tanto por Lubbock quanto por Friedman – foi criticada por Wayne Booth em seu *The rhetoric of fiction*, em que ele busca superar a oposição, considerada dogmática, entre o “contar” e o “mostrar”. Sobre a afirmação de Lubbock, retomada por Friedman, de que “a arte da ficção não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [...]” (FRIEDMAN, p. 169), Booth busca explorar as limitações do conceito “ponto de vista”, demonstrando o quanto a intrusão autoral se faz presente nos mais diversos tipos de técnica narrativa. Ocultando-se por trás do narrador, seja ele em terceira ou em primeira pessoa, e conduzindo intencionalmente a narrativa de forma explícita ou oculta, a voz autoral jamais deixa de se ouvir, manipulando a forma como o leitor percebe o texto: é o que Booth chama de *autor implícito*, presente em qualquer forma textual. A grande contribuição do estudo de Booth é demonstrar que, para além das metáforas visuais, as diferentes técnicas narrativas se constituem como *artifícios retóricos* que proporcionam um diálogo entre o autor

implícito, o narrador, os personagens e o leitor. Estes artifícios retóricos são empregados de forma a estabelecer uma coerência interna em que “[...] o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa.” (LEITE, 1997, p. 180).

É entre a noção de “ponto de vista” e a retórica da ficção de Booth que se desenham, aqui, determinadas possibilidades de correlações entre o texto e a ilustração literária. Assim como a narrativa textual – mas de forma bem mais literal –, a imagem figurativa também proporciona pontos de vista, a partir dos quais a figuração é construída. A imagem figurativa pressupõe um determinado recorte, assim como uma posição determinada a partir da qual o universo particular que ela cria é representado pelo artista e observado pelo espectador. Uma imagem “cria um mundo”, para empregar, novamente, a terminologia de Goodman; e a criação deste mundo implica também em certas estratégias figurativas, em uma verdadeira *retórica visual* que busca trazer o espectador para o jogo de recepção da imagem, que envolve o seu reconhecimento, a sua compreensão e também a sua apreciação estética. Esta retórica visual é instituída pelo artista, que aparece por trás da imagem como um autor implícito que manipula e conforma a figuração – assim como o autor literário que se mascara por trás do texto. O ilustrador organiza, dispõe e condiciona o mundo criado na imagem como um mundo mais ou menos convincente, legível e, enfim, “ilusório” – não no sentido de que imita fielmente a realidade, mas no sentido de que cria um mundo verossímil, no sentido aristotélico original, que admite, dentro de si mesmo, o inverossímil, o fantástico, o espantoso, porém sempre intrinsecamente *crível*, ainda que dentro de um registro ficcional.

A ilustração literária, assim, também participa do “jogo de máscaras” efetuado na narrativa ficcional, materializando visualmente diferentes registros visuais que se relacionam, de diversas maneiras, com os pontos de vista narrativos presentes no texto. Esta afirmação, que é comprovada pela análise das ilustrações, problematiza o que afirma Nilce Maria Pereira acerca do ponto de vista proporcionado pelo ilustrador: “O que acontece a esse respeito é que, na ilustração, o narrador é o ilustrador, o que pressupõe, independentemente do narrador textual, uma terceira pessoa apresentando a história visualmente.” (PEREIRA, 2008, p. 117). Ainda que o artista não desapareça por trás das imagens – pois nelas se manifesta, sempre, a presença de um “artista implícito” –, ele postula diferentes “vozes autorais”, manifestadas nos diferentes estilos gráficos e pontos de vista escolhidos. Isso explica, por exemplo, a grande variedade de estilos entre os

diversos livros ilustrados por Poty: o ilustrador busca, intencionalmente, um determinado registro gráfico, criado especificamente para cada obra ficcional. As experimentações estilísticas de Poty ao longo da sua carreira como ilustrador são como diferentes máscaras assumidas pelo artista no processo de transfiguração da obra literária em obra visual; parte, portanto, da retórica das imagens instituída pela ilustração.

Junto com o estilo, o ponto de vista pressuposto na composição figurativa é parte fundamental dessa retórica das imagens. Seja ele estabelecido a partir do alto, focalizando um grande conjunto de elementos vistos de longe, seja ele organizado pelas regras da perspectiva tradicional, ou então empregando a deformação deliberada do espaço e dos ambientes, o ponto de vista é um dos elementos centrais na estratégia de convencimento do espectador, ou seja, na constituição de um mundo visual internamente coerente – mesmo que a incoerência e a desarticulação do espaço façam parte das “regras” que ordenam este mundo. O que nos interessa neste capítulo são estas estratégias de manipulação do ponto de vista pela imagem, e, além disso, como estas estratégias se relacionam com o ponto de vista como técnica narrativa do texto ficcional.

Esta noção de ponto de vista, aqui entendida como o procedimento de focalização e construção da imagem, de que a deformação estilística e gráfica é parte fundamental, é uma das dimensões mais difusas e, ao mesmo tempo, das mais fundamentais, da representação figurativa em geral; e, como não podia deixar de ser, também da ilustração literária de Poty. O que privilegiamos neste capítulo são as ilustrações e as obras em que a manipulação do ponto de vista se apresenta como o elemento mais explorado – e problematizado – pelo artista. Poucos dentre os livros ilustrados por Poty, no entanto, apresentam, em *todas* as ilustrações, essa exploração aprofundada e elaborada do ponto de vista como um aspecto central na sua criação. Dessa forma, a dimensão do ponto de vista se destaca, muitas vezes, em conjunto com outros aspectos determinantes na construção das imagens, associada tanto à dimensão narrativa quanto à figuração dos personagens; em alguns livros, é um elemento de destaque em apenas algumas imagens, ao passo que em outros aparece, efetivamente, como uma espécie de programa poético que orienta a realização das ilustrações. Como buscamos deixar claro na introdução deste trabalho, as categorias que elegemos para a análise das ilustrações de Poty não visam propor uma tipologia estrita, mas sim criar diferentes possibilidades de abordagem do objeto de estudo, de forma que, em alguns casos, uma mesma imagem pode mobilizar questões relativas à narrativa, à figuração dos personagens ou ao ponto de vista, assim

como aos elementos metafóricos e metonímicos, tais como os que serão abordados no capítulo 5.

Dentro do conjunto de estratégias de focalização compreendem-se também os aspectos de desarticulação e deformação visual. Observe-se que a própria perspectiva cônica tradicional é construída através de uma deformação metódica dos objetos representados. Também a deformação expressiva, portanto, pode ser encarada como uma forma específica de estabelecer determinados pontos de vista, que também assumem determinadas funções retóricas. Em algumas obras, por exemplo, as ilustrações de Poty apresentam deformações expressivas que “mimetizam” – lembrando, sempre, que mimese é invenção – a visão dos personagens: o mundo aparece, então, distorcido, estranho ou pouco reconhecível, como que visto através dos olhos de um personagem, e portanto conformado de acordo com a sua personalidade, as suas crenças, as suas virtudes e os seus vícios. Em outras obras, a deformação nasce da própria matéria narrativa: é o caso das imagens que incorporam o grotesco, em que o mundo é atormentado pela presença da loucura ou do sobrenatural.

A deformação estilística foi uma constante na obra de Poty: ao contrário do que se poderia imaginar – assumindo a possibilidade de uma “evolução” do seu estilo, partindo de uma linguagem visual realista que seria rearticulada em termos progressivamente mais expressionistas, mais “modernos” –, já desde alguns dos seus primeiros trabalhos como ilustrador estão presentes os aspectos expressionistas e de distorção espacial. Estas manifestações são especialmente visíveis nas suas ilustrações para os textos de Dalton Trevisan publicados na revista *Joaquim* e no primeiro livro publicado do autor curitibano, o hoje raro *Sete anos de pastor*, que abordaremos a seguir.

4.1. Poty ilustra Dalton: os contos de *Joaquim* e de *Sete anos de pastor*

A revista *Joaquim* é um marco reconhecido da modernidade artística paranaense, veículo dos primeiros contos de Dalton Trevisan, assim como de textos, ensaios e poesias de importantes nomes do cenário artístico e literário brasileiro da segunda metade da

década de 1940. Editada entre os anos de 1946 e 1948, em seus 21 números divulgou não apenas textos de interesse literário como também apresentou e discutiu questões pertinentes à área das artes visuais, contendo ilustrações originais de alguns dos mais importantes artistas de tendência modernista no Paraná. Além de Poty, artistas brasileiros como Guido Viaro, Euro Brandão, Esmeraldo Blasi Jr., Gianfranco Bonfanti e Renina Katz, entre outros, conviviam com nomes de expressão nacional ou internacional, que participavam com gravuras originais (impressas diretamente a partir da matriz) ou com reproduções fotográficas impressas a partir de clichês-traço obtidos por Poty no Rio de Janeiro, compondo um rol de nomes que vai de Käthe Kollwitz a Portinari e Di Cavalcanti (SAMWAYS, 1981, p. 81).

A riqueza das ilustrações, unida ao aspecto gráfico atraente, era parte de uma estratégia de aceitação e popularização da revista, presente no próprio título da publicação. “Dedicada a todos os joaquins do Brasil”, como se afirmava em vários dos volumes, a revista marcou época na vida cultural de Curitiba e obteve ressonância em todo o país, constituindo parte importante das manifestações nacionais modernas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. *Joaquim* integrou um momento cultural brasileiro em que, pela primeira vez, as manifestações modernas começavam a se fazer presentes a partir das “províncias”, de forma autônoma e independente em relação à produção originária de grandes centros como o Rio de Janeiro e São Paulo. De acordo com Miguel Sanches Neto, esta nova geração do Modernismo manifestava um movimento “centrífugo”, ou seja, de fuga dos grandes centros culturais, extremamente significativo para a história das expressões modernas no país:

A interiorização dos fenômenos literários vai ser uma das linhas de força do Modernismo, momento em que, pela primeira vez na história de nossa literatura, pequenas cidades deixam de ser meros objetos, olhados de fora, geralmente do centro, para assumirem a sua condição de sujeitos do olhar, observadoras de si e do mundo. (SANCHES NETO, 1988, p. 20).

A postura da revista *Joaquim*, no entanto, não era a de um localismo cultural, ufanista e laudatório das cores locais. Ao contrário, um dos seus principais alvos de ataque crítico era a cultura paranista, hegemônica – e considerada retrógrada, especialmente por Dalton Trevisan – no cenário cultural do estado e, em especial, da capital paranaense (OLIVEIRA, 2005). A revista buscava assumir uma postura inovadora e afirmativa em relação à produção local, digna de figurar entre o melhor da literatura e da arte nacionais.

Unindo crítica literária a textos originais de autores estrangeiros e nacionais, e fugindo do ideário paranista, *Joaquim* contava, estrategicamente, com a gravura como forma de atrair, ilustrar e também apresentar a produção artística no campo das artes visuais. O material literário publicado na revista era apresentado, quase sempre, com o acompanhamento de gravuras originais e reproduções, com a assídua participação de Poty como ilustrador e também como correspondente internacional, na época da sua viagem a Paris.

A ilustração de Poty aparece já no primeiro número de *Joaquim*, junto ao conto de Dalton intitulado *Eucaris a de olhos doces* (Fig. 1). Trata-se, na verdade, da primeira ilustração de Poty para o conto, para o qual o artista criaria mais duas imagens: uma incluída na própria revista (*Joaquim* 20), junto a uma nova versão reformulada pelo escritor (Fig. 2), e a outra incluída no primeiro livro publicado por Trevisan, *Sete anos de pastor*, de 1948 (Fig. 3), que reuniu vários contos publicados anteriormente na revista. A comparação entre as três versões das ilustrações para o conto é reveladora dos diferentes pontos de vista e das diferentes possibilidades de construção de uma imagem relacionada a um material ficcional que também sofreu transformações na sua matéria textual, em um processo, bastante típico da literatura de Dalton Trevisan, de constante reformulação e reescritura.

Observe-se, primeiramente, que a técnica empregada na confecção desta imagem, como na grande maioria das ilustrações de *Joaquim*, foi a zincogravura, adaptação de menor custo da água-forte. Como na água-forte, a superfície a ser trabalhada é coberta por um material protetor, o “verniz duro”, uma espécie de cera que é derretida sobre a superfície da placa de metal, formando uma camada uniforme. Sobre esta camada, o artista desenha com qualquer equipamento capaz de retirar a cera das áreas desejadas, como a ponta-seca ou outros instrumentos de raspagem. A matriz então é imersa no ácido (daí “água-forte”) e as áreas trabalhadas pelo artista são corroídas, ficando em baixo relevo. Como na xilogravura, a impressão da zincogravura é feita no alto-relevo, de forma que a matriz pode ser encaixada no clichê tipográfico junto com o texto – ao contrário da água-forte tradicional, em que a matriz deve ser impressa separadamente do texto, já que as áreas impressas são aquelas que estão em baixo-relevo. Isso significa que a ação do artista sobre a matriz resulta em linhas e áreas brancas sobre o fundo negro – fator que seria explorado por Poty para a obtenção de efeitos visuais e expressivos.



Fig. 1 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *Eucaris, a de olhos doces*, de Dalton Trevisan. In: *Joaquim* 01, 1946, p. 12.

Isso é bastante notável na primeira versão das ilustrações para o conto *Eucaris a de olhos doces* (Fig. 1), que domina grande parte da composição da página, figurando sobre o texto como uma grande mancha negra em que os traços brancos delineiam um quarto, indicado pelas duas grandes janelas por onde a luz entra; numa delas, o desenho revela a presença de cortinas, indicando tratar-se de um ambiente doméstico. Dentro do quarto, espessos traços brancos indicam a cabeceira e os pés da cama, sobre a qual figura um corpo representado apenas sumariamente – a cabeça e o contorno dos pés sob um cobertor são os elementos mais reconhecíveis, com pequenas linhas sinuosas sugerindo tratar-se de uma figura feminina, de cabelos longos. Abaixo da cabeça, no quarto inferior esquerdo da imagem, um plano inclinado sugere uma mesa perspectivada, parcialmente iluminada pela luz que entra pela janela, sobre a qual há algo como uma folha de papel: um bilhete, como sugere a leitura do conto. A escuridão sugerida pelas grandes massas negras, compositivamente dominada por diagonais em diferentes direções, de marcada oposição no espaço visual, é concebida de forma a sugerir um ambiente dramático e carregado.

Na composição da página, a leitura do texto é antecedida pela apresentação visual da imagem – espécie de prolepse visual, como vimos em outras ilustrações –, que sugere um clima angustiado e a presença de elementos que serão reconhecidos (ou não) no conto, que começa assim: “O corvo, de negras asas abertas voou para o fundo da noite.”

(*Joaquim* 01, p. 12). A imagem inicial sugerida pelo texto é de ordem francamente imaginária ou fantástica, em que a escuridão é um dos elementos mais notáveis – “corvo”, “negras asas”, “fundo da noite”. Pouco mais além, temos: “Porém o corvo negro não quis levá-lo para o fundo da noite, onde dormia o corpo frio de Eucaris: ela era pequenina, delicadinha, de dedos gordinhos, quase um gatinho de louça em cima do penteador, e passeavam de mãos dadas à porta da casa dela.” (*Joaquim* 01, p. 12). Já nas primeiras frases do conto fica patente a relação narrativa estabelecida entre a imagem e o texto, com a referência ao “fundo da noite”, onde repousa o “corpo frio de Eucaris”. A construção verbal do conto também manifesta o procedimento formal de Trevisan, em que muitas vezes a voz do narrador se mistura às vozes das personagens numa mesma frase (WALDMAN, 1982, p. 52), confundindo assim os diferentes focos narrativos. A voz do narrador cria a imagem do corvo e descreve o corpo frio de Eucaris, repousando no fundo da noite; na mesma frase faz-se ouvir a voz infantilizada e afetivamente qualificada com a repetição dos diminutivos (“delicadinha”, “gordinhos”, “gatinho”), empregando o deslocamento temporal (“e passeavam de mãos dadas”) para indicar um fato ocorrido no passado. A fragmentação da narrativa se dá tanto pelo trânsito entre fatos presentes, passados e futuros, como pela alternância rápida entre as vozes da narração; a temporalidade do conto é, intencionalmente, não-linear, desenvolvendo-se em saltos para frente e para trás. Também a ilustração é fragmentada, “quebrada” nos elementos organizados em diagonais contrárias, como grandes manchas brancas sobre o preto, mas de fraca unidade espacial ou estrutural. Os elementos do conto são apresentados na imagem de forma bastante alusiva, figurando de forma mais imediata apenas o bilhete – que no texto, aliás, jamais aparece sobre a mesa: “Havia, ainda, o bilhete criminoso escrito com a mão suja de sete pecados mortais (...).” (*Joaquim* 01, p. 12).

Em termos compositivos, predominam, na ilustração, as diagonais que partem de baixo, à esquerda, para o alto e à direita, geralmente entendidas, dentro do código de leitura ocidental, como ligadas à noção de subida e elevação. As ideias de elevação, voo e flutuação se fazem presentes no conto em numerosos momentos: inicialmente, na imagem textual do voo do corvo “para o fundo da noite”, e mostrando-se também como elevação no sentido religioso e místico, na descrição da primeira comunhão:

Vozes celestes, flébeis queixumes de harpas sonoras, penumbra olente desce do teto da nave, e ele viu, então, um serafim de braços abertos voar sobre a loira cabeça infantil de Eucaris rezando. Ungiu-se aos óleos da mesma fé e

paixão, oh! alma cândida banhada em águas cristalinas de inocência, leve corpo frágil enfim salvo do Pecado Original. (Joaquim 01, p. 12).

O narrador aqui se expressa em tom elevado, empregando palavras improváveis num discurso infantil (“flébeis queixumes”, “olente”, “ungiu-se”; e, estabelecendo a distância entre o narrador e o elemento visualizado, “a loira cabeça infantil de Eucaris”), mas impregnadas de um tom pessoal e emotivo (“oh! alma cândida...”), indicando tratar-se de uma reminiscência, distante no passado, enunciada por um narrador adulto. Este distanciamento é obtido, aqui, pelo emprego irônico do vocabulário rebuscado e preciosista de parnasianos e simbolistas, sempre incluído em meio à alternância entre diversos modos de narração. O protagonista – no discurso direto, de volta à sua voz infantil – pergunta então a Eucaris:

- VOCÊ ME GOSTA?

Um grito de selvagem triunfo subiu entre o silêncio penumbroso da igreja; sobre as cabeças dobradas em prece, ela disse sim, ela disse sim, mais o rubor lhe incendiou as néveas faces loiras; e, com um ímpeto de indomados cavalos bárbaros, luminoso e rebelde um hino eucarístico tombou de sua alma aos lábios sôfregos.

O corvo, das negras asas abertas, voou para bem longe e para nunca mais também. (Joaquim 01, p. 13).

Sugerida na passagem, a elevação moral e mística se faz rápida e emocionada através das repetições – “ela disse sim, ela disse sim” –, da construção contínua da frase, em que se somam diversas orações distintas, e do acúmulo de adjetivos: “*néveas faces loiras*”, “*indomados cavalos bárbaros*”, “*luminoso e rebelde*”, “*lábios sôfregos*”. Todo o trecho é escrito em estilo alto e solene, e é marcadamente contraposto, no parágrafo seguinte, à sensação de perda e de morte presente na repetição intencional da figura do corvo, em que o voo possui uma conotação oposta. Note-se como o texto repete insistentemente a figura do voo e da ascensão, mas com signos contrários: como elevação, alegria e júbilo (o grito “subiu”; ou em outro signo, mais velado, de movimento para o alto: o rubor “incendiou”); ou como perda, associada à ave negra, imagem que se repete na descrição do padre: “Um padre, ave agourenta, cicia frágeis orações, inúteis já (...)”. (Joaquim 01, p. 13). Assim também as diagonais dramáticas da ilustração de Poty, representando a luz que vem do alto, através da janela, para romper a escuridão do quarto, contrapondo-se à horizontal do corpo de Eucaris, à vertical da parede atrás da cabeceira da cama e à diagonal oposta que configura a mesa em exagerada perspectiva. O espaço

definido pela imagem, assim, é construído através de um procedimento de deformação que intensifica os elementos expressivos, aludindo, ainda, a um ponto de vista determinado pela presença, em primeiro plano, da mesinha onde se vê a carta – como se ele estivesse sendo visto por uma pessoa de baixa estatura, colocada diretamente atrás da mesa, relacionando-se portanto com a voz narrativa infantil.



Fig. 2 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *Eucaris a de olhos doces*. In: *Sete anos de pastor*, 1948, p. 68.

As diagonais ascendentes que constroem o espaço perspectivado aludem, assim, ao desejo de elevação e ao desejo de morte, indicados no texto pelos sentimentos contraditórios da personagem:

O coração dói, e nada ele diz à sua mãe ou ao doutor, para se finar assim entre a noite, à espera que um corvo negro, de negras asas abertas, o leve a um país distante em seus sonhos, onde ela brinca correndo ao sol.

Chama, sozinho, na noite que se adentra: EUCARIS... Ele chama por Eucaris e, entre um clarão no céu, ela a viu, ao som de um coro de anjos, branca e linda que nem uma fada ao luar.

A noite cai, e o menino treme de pavor (...). (*Joaquim* 01, p. 13).

É outro o ponto de vista presente na outra ilustração para o mesmo conto, publicada em *Sete anos de pastor* (Fig. 2), em que Poty coloca o observador diretamente atrás da cama onde se encontra a menina doente, vista de um ângulo ligeiramente superior, de que se vê apenas o volume do corpo sob as cobertas e uma mão estendida para fora. Na construção desta imagem, o artista valoriza a deformação perspectiva da cama e do corpo apenas sugerido pelas manchas brancas na seção central da composição. A espacialidade é aqui construída, fundamentalmente, a partir da cama e das linhas que definem os limites do quarto, na seção superior esquerda. Nesta interpretação do conto, portanto, é atribuída maior relevância à própria cama e à figura de Eucaris, cuja visão, no entanto, é truncada pela própria representação em escorço. A imagem, assim, atribui relevância decisiva ao corpo de Eucaris, cuja visão é negada ao protagonista, que reage com bravatas infantis:

Não o deixaram entrar no quarto escuro ao lado, mas eu à noite a roubarei, ouviu? Levando-a em rústicos braços de O Grande Ali-Ahmed, hércales do circo na esquina, a um parque onde o dono é meu pai; eu me vingo, deixa estar, eu me vingo!

Alguém chora com medo da morte que abriu suas asas no quarto ao lado, escuro. (*Sete anos de pastor*, p. 72).

O “quarto escuro” da ilustração publicada em *Sete anos de pastor* (Fig. 2), assim, difere profundamente da versão de *Joaquim* n. 1 (Fig. 1): é um espaço construído de forma mais tradicionalmente perspéctica, em que o ponto de fuga está situado no alto da imagem e em posição mais ou menos centralizada – determinando um equilíbrio visual que é enfatizado pelas áreas claras na região central da composição. Eucaris, assim, é vista de um ponto de vista superior, como se fosse a visão de um adulto, menos deformante e menos estilizada; dessa forma, a ilustração atribui maior relevância à “voz adulta” do narrador, que aparece, no texto, entremeada à “voz infantil”.



Fig. 3 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *Eucaris a de olhos doces*. In: *Joaquim 20*, 1948, p. 14.

Esta “voz adulta” é ainda mais enfatizada na ilustração da nova versão do conto, publicada em *Joaquim 20* (Fig. 3), em que se vê, a partir de um ponto de vista voltado para o chão, uma sombra que parte, cabisbaixa, por uma rua escura, indicada apenas pelas diagonais do meio-fio. Em trecho nenhum do conto fala-se de alguém que caminha por uma rua; a imagem, posicionada no meio da página, com o texto correndo ao seu redor, é apresentada de forma a enfatizar a união entre o conto e a ilustração, cuja relação com o texto só se torna compreensível através de uma operação imaginativa por parte do leitor. Ao final do conto lê-se:

A noite cai, o menino treme de pavor vendo que, com pálido sorriso no rosto, dois ou três fantasmas passeiam também ao luar. Ele pensa, antes de correr até a porta iluminada, que logo será um homem. Um homem de calças compridas, e correu de medo, chegando num botequim e que pede, em voz baixa, ao garção um trago para esquecer. (*Joaquim 20*, p. 14).

Da figura representada na ilustração não se vê nada além da sombra ou reflexo na rua escura, seus sapatos e as calças compridas. O trecho final do conto sugere que o menino que amava Eucaris se transforma em um adulto que bebe para esquecer; paralelamente, a gravura sugere, de forma apenas metafórica, a fuga, a partida, o “deixar para trás” do esquecimento, em uma composição melancólica e soturna. A sombra ou reflexo que aparece sobre o chão apresenta uma figura incompleta, de que não se vê a cabeça; a rua é apenas sugerida pelas diagonais que instituem uma perspectiva vaga, cujo

ponto de fuga fica acima, além do recorte da imagem. Esta relativa desarticulação da imagem, obtida por meio da incompletude, pelo corte e pelo ponto de vista voltado para baixo, institui uma visualidade expressiva que evoca a fragmentação do texto e a melancolia do narrador que, na ilustração, aparece, como os fantasmas que povoam a sua imaginação, desprovido de corporeidade, convertido em sombra ou reflexo.

Em outro conto de Dalton publicado em *Joaquim*, intitulado *Canto de sereia* (*Joaquim* 03), a ilustração apresenta, em destaque, um rosto fragmentado e incompleto, apenas sugerido pelos seus elementos mais reconhecíveis – a testa, os olhos, o nariz –, quase como uma máscara (Fig. 4). No capítulo anterior, abordamos a construção dos personagens na ilustração de Poty; nesta imagem, no entanto, não se vê um personagem completamente configurado: representado de forma fragmentada e incompleta, o rosto aqui presente é o signo de uma subjetividade também incompleta, fragmentada: literalmente, “falta algo” à face representada na figura – e o olho vazio é o sinal mais eloquente deste esvaziamento. Acima do rosto, algumas estrelas no céu, de que uma se destaca no canto superior direito; abaixo, três figuras humanas simplificadas parecem caminhar, cabisbaixas, na direção de um bonde desenhado de forma bastante elementar, com alguns elementos de reconhecimento imediato (as janelas, o farol, o trilho, o cabo sobre o vagão e o letreiro indicando o destino – “Portão”), em perspectiva exagerada. Em termos de composição, a imagem é construída dentro de um triângulo centralizado, com o desenho do rosto marcando duas diagonais simétricas em ascensão.

O conto começa com a descrição, bastante prosaica, da situação indicada na ilustração: “Serafim espera o bonde, de volta à casa, no fim de um dia de trabalho.” (*Joaquim* 03, p. 12). A frase imediatamente seguinte pertence ao discurso do personagem, seguindo-se ao discurso do narrador, mas sem as marcas linguísticas tradicionais do discurso direto, como é usual na prosa de Trevisan: “Mais isso, este bonde que não chega nunca!” (*Joaquim* 03, p. 12). Retornando ao narrador externo, o contista evidencia a situação existencial da personagem: “Serafim, com seus 20 anos, sente em si a promessa de um general, e não tem guerra nenhuma para ganhar...” (*Joaquim* 03, p. 12).



Fig. 4 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *Canto de sereia*. In: *Joaquim* 03, 1946, p. 12.

Entre a situação medíocre e os devaneios do jovem – sintomaticamente chamado Serafim, referência angelical e signo de não-pertencimento ao mundo material e concreto –, o texto se desenvolve através da contraposição entre a realidade pobre e os sonhos de aventura do protagonista:

Não lhe doem mais os calos nos sapatos apertados, nem lhe pesa o guarda-chuvas ao braço, ou o infelicitam as espinhas na cara imberbe, pois ele é pirata dos sete mares e flibusteiros, que bebem vinho em taças feitas de crâneos, não se importam com o protesto das duplicatas. E o capitão Kidd nunca deu desconto de 3% para as vendas à vista. Serafim sem deus nem pátria segue o norte da bússola, à cata da mais rica pérola e da mulher mais bela; vai daí, que um sujeito lhe bateu ao braço e nosso herói saltou em terra. (*Joaquim* 03, p. 14).

Como apontado por Berta Waldman (1982, p. 25), as personagens de Trevisan são enunciadoras de frases feitas, retiradas da cultura de massa ou de um vocabulário estereotipado: no conto, assim, alternam-se as referências aos heróis do cinema (o Capitão Kidd) e a prosaicos descontos “para as vendas à vista”. Contrapõem-se, dessa forma, os devaneios de grandiosidade à vida real de derrotas e frustrações, que distanciam Serafim dos seus sonhos vãos:

À saída do escritório, o sol já se deita no fim da rua, homens suados com fome querem chegar em casa, mocinhas pálidas e tristes com almas de cinderelas sentem falta de um príncipe que case com elas, abrem-se as portas iluminadas das igrejas, este bonde nunca mais vem, pois o donzel quer fugir para o mar, subir ao tombadilho de uma nau “Catarineta” e descobrir as nascentes do rio Nilo... (Joaquim 03, p. 14).

Os homens que esperam na fila do bonde são representados, no texto, também a partir da perspectiva fantasiosa de Serafim: “Ao seu lado, na fila do bonde, homens suados e mulheres de finas mãos evocam restos de naufrágios, cadáveres insepultos e destroços de galeras triunfais – pessoas que são navios desarvorados em busca da estrela da manhã!” (Joaquim 03, p. 14). Note-se que a estrela da manhã também aparece na imagem, destacada contra o fundo preto, na seção superior direita, visualmente agrupada com o grande rosto que domina a composição. Na porção inferior da gravura, as três figuras são apresentadas como homens sem nenhum traço de individualidade, sem rosto e sem atributos específicos, caminhando tristemente, como que para uma execução; como no texto, “(...) o bonde tinha chegado e abrido sua fauce imensa e negra de baleia, a recolher a fila cansada dos condenados.” (Joaquim 03, p. 14).

O espaço instituído pela imagem, como o texto, é cindido entre duas formas de representação: na seção inferior, domina o registro dos homens sem rosto nem individualização que esperam o bonde, representado perspectivamente no canto inferior esquerdo, com a prosaica indicação do seu destino, o bairro curitibano do Portão; na seção superior, vê-se o rosto fragmentado em *close-up*, do qual os atributos individuais também são eliminados. Além disso, a organização das formas dentro de um triângulo simétrico e centralizado, ocupando a maior porção do espaço compositivo, é um meio para a expressão de ideias de elevação, de grandes realizações e de superação da realidade comum. Poty interpreta o texto de Dalton em termos de uma grandiosidade que se constrói sobre – e apesar de – uma realidade opressora, medíocre e infeliz; assim, Serafim sobe ao bonde “(...) humilde, como um mendigo à porta do palácio de um rei” (Joaquim 03, p. 14), efeito que é obtido através da duplicação do ponto de vista.

Um dos melhores exemplos da utilização expressiva do ponto de vista é a ilustração para o conto *Sete anos de pastor*, que abre a coletânea de mesmo nome publicada em 1948. Na imagem (Fig. 5) vê-se, por trás das formas de uma janela, a figura indistinta de um homem, que tem ao fundo uma viela tortuosa e algumas construções, além de um poste, à direita. A janela funciona, nesta imagem, como um artifício de

visualização: é *através* da janela que a figura e o seu cenário são vistos, e tanto a janela quanto os elementos que se descortinam para além dela são distorcidos, estabelecendo uma composição instável e desequilibrada. A figura representada por trás da janela é, no texto, o narrador; a imagem, no entanto, apresenta-o visto de fora, estabelecendo portanto um ponto de vista distinto da narração textual, muito embora a relação entre o conto e a ilustração se faça evidente já desde a primeira frase: “A luz na janela da cozinha me iluminava”. (*Sete anos...*, p. 9).



Fig. 5 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *Sete anos de pastor*. In: *Sete anos de pastor*, 1948, p. 8.

A imagem atribui relevância à reiterada situação da espera de Bento, que repetidas vezes está sob o poste e diante da janela de Rachel, com quem tem um relacionamento conturbado pelas proibições da família e pelos ciúmes:

No dia seguinte, rondei o beco de Nhá Vida, até que ela veio. (*Sete anos...*, p. 10).

A noite, cerquei na rua um irmãozinho de Rachel e, me arruinando embora, disse que a esperava às oito horas, sob o poste. Esperei na chuva, sob o poste da esquina. Eu via só a janela fechada. Chamando-a baixinho de cadela até que surgiu, uma hora depois. (p. 12).

Parti, voltei seis meses depois. Eu aceitava tudo: morta, deformada, ou minha esposa. À noite, sob o poste, no mesmo dia, lá estava eu olhando a janela: por uma semana Rachel não apareceu. (p. 15).

Outra noite, a caminho da casa de Alzira, ela sôzinha na janela me chamou, ainda simulando indiferença. Quis passar de longe mas, para gozar o triunfo, fui a seu encontro, ela na janela e eu, sob a luz do poste. (p. 16).

Esperei-a na esquina. A sombra do poste sobre a janela era uma negra sombra de mulher. O som das gotas sobre o guarda-chuva e o vento gritando o seu nome no bêco de Nhá Vida. Eu quis voltar para casa, mas os pés presos ao chão não podia me mover de sob a janela. Não foi – hoje eu sei – pela necessidade de ver Rachel. Vontade eu tinha de fugir, para que fiquei então parado ali? (p. 17-18).

Viu-me no dia seguinte sob o poste, impassível ao sol, à chuva, às horas, ao vento, à morte, como um guardião de fábrica. (p. 18).

É através da janela, o objeto que mais se destaca na construção da imagem, que os olhares entre Bento e Rachel são trocados; é por ela que se reafirma a obsessiva espreita de Bento, que o conduz ao desespero, como ele mesmo afirma: “A espera em torno de uma pessoa corrói a alma da gente.” (*Sete anos...*, p. 18). A inclusão da janela como elemento no primeiro plano da imagem estabelece como ponto de vista o interior da casa; não se trata do ponto de vista do narrador, portanto, e nem de um ponto de vista neutro e exterior à narrativa: é como se fosse o ponto de vista de Rachel, jamais oferecido pelo texto, mas sugerido pelo discurso do protagonista (“viu-me no dia seguinte sob o poste [...]”).

Em uma clara inversão do ponto de vista oferecido pelo texto, a ilustração encena a visão de um personagem que não coincide com o narrador. Assim, dentre os procedimentos de criação de mundos empregados pelo artista, além da *deformação*, presente na construção perspéctica incoerente da imagem – que implica em uma visão distorcida por parte de Rachel, ela também parte do relacionamento doentio e instável com Bento –, o artista também realiza uma nova *ordenação* do mundo criado no texto, deslocando o ponto de vista do protagonista para a sua amada que, no texto, só aparece como objeto das atenções, fantasias e assédio do narrador. A imagem, aqui, é instituída não a partir da primeira pessoa do narrador, proporcionando, mesmo assim, uma representação de um ponto de vista interior à história narrada, parte do tecido diegético da narrativa, como se nós, espectadores, víssemos através dos olhos daquela que é objeto e vítima da paixão e dos ciúmes do narrador-protagonista.



Fig. 6 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *Um jantar*. In: *Sete anos de pastor*, 1948, p. 99.

Pode-se objetar, no entanto, que esta não era uma escolha consciente do ilustrador; que, como leitor, ele visualiza os fatos narrados em primeira pessoa a partir de fora, como observador externo da situação narrada, e, portanto, como uma terceira pessoa narrativa. Mas não é o que mostram algumas das outras ilustrações de *Sete anos de pastor*, em que o ponto de vista parece coincidir com aqueles que são instituídos *dentro* da narrativa. No conto *Um jantar*, a ilustração (Fig. 6) mostra, em *close-up*, o rosto de um homem que come macarrão, que ele leva à boca com um garfo, ao mesmo tempo em que segura a massa com a outra mão. O ponto de vista próximo efetua um corte na imagem, que apresenta o rosto de forma incompleta, focalizando, de forma grotesca, o ato da alimentação.

A narrativa, efetuada através do discurso indireto livre, focaliza repetidas vezes o pai do protagonista no ato de comer:

O homem comendo à sua frente, cheio de ruídos, resfolegando como um fordeco na garage. Encheu de pão a boca, bebia o vinho, pingava molho negro de carne escorrendo dos dentes da toalha.

Um condenado à morte devorando cheio de gulodice seu último jantar.

– Gaspar, filho meu, como vão as coisas? (*Sete anos...*, p. 100).

A ilustração coloca, assim, em conformidade com o texto, um homem comendo, representado de um ponto de vista que coincide com o de Gaspar – o filho que escuta, contrariado, as indagações e conselhos do pai durante um jantar cotidiano, tão enojado pelo histórico dos adultérios paternos quanto pelo processo fisiológico da alimentação que presencia:

– Como vai de namoradas, seu Gaspar?

A pergunta feriu-o tanto como um dos arrotos do pai. Olhos frios de um estranho. Aquela casa foi um inferno (o segredo da paixão adúltera que os móveis silenciam) na desintegração do amor conjugal, jamais se case, Gaspar.

Não se sentia filho do bicho que comia à sua frente – e engorgitado, o bolo alimentar descendo pela laringe, faringe, esôfago, intestinos e reto.

– Não gosto de mulheres: são alimentos imundos.

... não casar cedo, não cortar o espaguete. Enrolou no garfo o espaguete, as narinas afagadas pelo calor aromático que subia do prato. (*Sete anos...*, p. 102).

O detalhe focalizado na ilustração remete também emocionalmente ao ponto de vista do filho, para quem o ato fisiológico de comer é correlato da sensação que o invade diante das perguntas capciosas e dos conselhos que contrastam com o comportamento passado do pai. O ponto de vista em *close-up* elimina da imagem o conjunto do rosto do pai, assim como o seu corpo, concentrando-se apenas na comida, na boca e nas narinas – presentes no texto, “afagadas pelo calor aromático que subia do prato” –, incluindo ainda, como suplementação ao material textual, a mão que segura os fios do macarrão. Os atributos individualizantes, assim, são eliminados do quadro, de forma a enfatizar unicamente o ato de comer, remetendo ao aspecto animalesco com que a ação é caracterizada no texto.



Fig. 7 - Poty Lazzarotto. Ilustração para o conto *O bem amado*. In: *Sete anos de pastor*, 1948, p. 119.

A atribuição de relevância ao detalhe em convergência com o texto também se faz presente na ilustração de *O bem amado* (Fig. 7), em que se vê, novamente em *close-up*, o recorte de um homem com um pescoço anormalmente longo, cujo rosto fica fora dos limites do quadro, trajando uma gravata borboleta de bolinhas. Em segundo plano, no canto superior direito, a silhueta de um homem se destaca contra uma paisagem urbana bastante resumida. No texto, o personagem assim trajado é apresentado logo no início da narrativa: “Ele me esperava à saída do baile. Parado na esquina, concertou as pontas da gravata borboleta e eu jurava, ainda de longe, que sorria para mim. Quando deu boa-noite, fitei-o magrinho que era, de idade indecisa, e respondi: boa-noite.” (*Sete anos...*, p. 120). Mais uma vez, como no conto *Um jantar*, a narrativa em primeira pessoa focaliza um detalhe que serve de tema à ilustração; este detalhe é reiterado ao longo da narrativa, enquanto os dois personagens passeiam pela cidade, conversando acerca de uma certa loira, que o homem de gravata borboleta teria visto com o narrador:

Intrigou a loira, disse que tinha uma boca pintada e a visão era promessa de delícias loucas, mas o seu olhar era frio e seu loiro coração era amargo. Disse que havia outras bocas, menos belas, embora sábias no prazer. E riu-se muito, puxando as pontas da gravatinha, como uma mulher que enfeita os cabelos na nuca. (*Sete anos...*, p. 122-123).

Veu um homem pela rua, que não tirava os olhos de mim: eram os olhos de minha mãe.

Quando se foi, o meu companheiro pôs as mãos na gravatinha e na escuridão maior, entre as árvores negras, com raízes a flor da terra, semelhante enormes asas pousadas, brilhavam os seus cabelos grisalhos. (*Sete anos...*, p. 123).

Por duas ocasiões aparece uma terceira pessoa que parece ameaçar o encontro entre os dois homens – encontro que, como é sugerido ao longo do conto, tem conotações homossexuais –: na primeira ocasião trata-se do desconhecido que vem pela rua, cujos olhos são equiparados aos olhos da mãe do narrador; na segunda, é o guarda noturno quem evoca as ameaças que rondam este relacionamento: “Pela outra calçada veio um guarda noturno anunciando o dia e olhamos os dois, confusos, para o céu.” (*Sete anos...*, p. 125). A figura que aparece no canto superior direito da ilustração, assim, pode ser associada a alguma destas duas ocasiões, muito embora não seja excluída por completo a hipótese de que se trate do próprio narrador. No entanto, a focalização no detalhe e a própria ausência de outros sinais caracterizadores do homem que usa a gravata borboleta – cujo rosto recebe pouquíssimas descrições textuais – parecem encenar a visão do próprio narrador, que, a partir de certo momento, compartilha uma tensa proximidade com o companheiro:

Eu partia, e com uma tremura nas mãos que, muito alvas, pareciam amputadas na roupa preta, ele concertou desta vez o nó de minha gravata. As mãos nervosas como dois ratos de focinhos úmidos correndo sobre a camisa. O seu olhar quente abateu-se e, já então, desabotoava-me com dois dedos a camisa e tocou o meu peito nu. (*Sete anos...*, p. 124).

O ponto de vista instituído pela imagem, assim, corresponde a uma visão interna à diegese da narrativa, como se o espectador fosse levado a compartilhar a visão de um dos personagens. Desta forma, a ilustração não mostra apenas uma visão externa – a visão “em terceira pessoa”, como sugerido por Nilce Maria Pereira (2008, p. 117) –, mas encena, mais uma vez, a visão de um dos personagens; neste caso, a visão em primeira pessoa do narrador. Esta encenação, como encenação que é, é instituída, evidentemente, dentro da condição de ficcionalidade: a imagem é construída *como se fosse* a visão de um dos personagens; o artista, assim, não se apaga por completo da imagem, mas assume parte do jogo de máscaras que se constitui na construção do ficcional. A ilustração, assim, dialoga ativamente com a matéria e a técnica narrativa, em que o leitor só tem acesso

àquilo que o personagem/narrador vê e percebe do mundo: a “síntese ativa”, aqui, é efetuada através da interiorização do ponto de vista do personagem.

Na retórica da imagem das ilustrações de Poty para estes contos de Dalton, assim, o ponto de vista empregado é construído de forma a constituir uma espécie de “olhar dramatizado” – em analogia ao “narrador dramatizado”, tematizado por Booth em *The rhetoric of fiction* (BOOTH, 1983, p. 151-153). São imagens, portanto, criadas através de uma perspectiva deformante e estilizada, em que o artista assume uma espécie de máscara autoral a partir da qual a figuração é construída: a retórica da imagem, nestes casos, situa o ponto de vista como parte do tecido diegético, oferecendo ao leitor/espectador uma visão instituída *dentro* da narrativa.

4.2. Poty ilustra Machado de Assis: 4 contos

Na sua segunda colaboração para as edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Poty realiza uma série gravuras em água-forte e ponta seca para uma reunião de 4 contos de Machado de Assis (1965), que incluía *Cantiga de esponsais*, *Noite de almirante*, *Uns braços* e *Missa do galo*. O volume se abre com uma imagem panorâmica, de página dupla, que representa o Rio de Janeiro do século XIX (Fig. 8); a paisagem é dominada, ao alto, pelos arcos da Lapa, incluindo duas construções representadas de forma mais ou menos esquemática, um bonde puxado por cavalos, um casal com uma criança e um quiosque típico da época. A espacialidade da imagem é sugerida pelas sobreposições dos vários elementos e pela perspectiva exagerada, proporcionada, à esquerda, pela linha que define a soleira da construção, e à direita, pela linha sutil da calçada, que sobe em diagonal em direção ao arco central. No conjunto, porém, a imagem é construída de forma descontínua, quase como um esboço sintético, de que a maior parte dos detalhes é omitida: nessa gravura, as formas são mais *sugeridas* do que materialmente construídas pelas linhas ou por elementos de luz e sombra, da mesma maneira como o espaço perspectico é apenas evocado através das linhas de fuga e das sobreposições.

A inclusão de uma cena panorâmica na abertura de uma coleção de contos de Machado de Assis é uma suplementação ao texto: ao mesmo tempo que evoca o “mundo” dos contos – o meio histórico e geográfico em que se passam as suas narrativas –, o

ilustrador acrescenta à literatura algo que não se faz diretamente presente na matéria escrita. Cabe recordar, aqui, a crítica de Sílvio Romero a Machado – em que todavia se sente, como afirma Antonio Cândido, a forte orientação naturalista de Romero (cf. CANDIDO, 1995) – em que o escritor é censurado pela sua falta de talento para a descrição visual: “Faltava-lhe a imaginação vivace, alada, rápida, apreensora, capaz de reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem.” (ROMERO, s.d. [1954], p. 5). No entanto, em um artigo intitulado precisamente *Machado de Assis, paisagista*, Roger Bastide viria a questionar esta suposta carência:

Entretanto, reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão “mallarmiana”, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência. (BASTIDE, 2002-2003, p. 193).

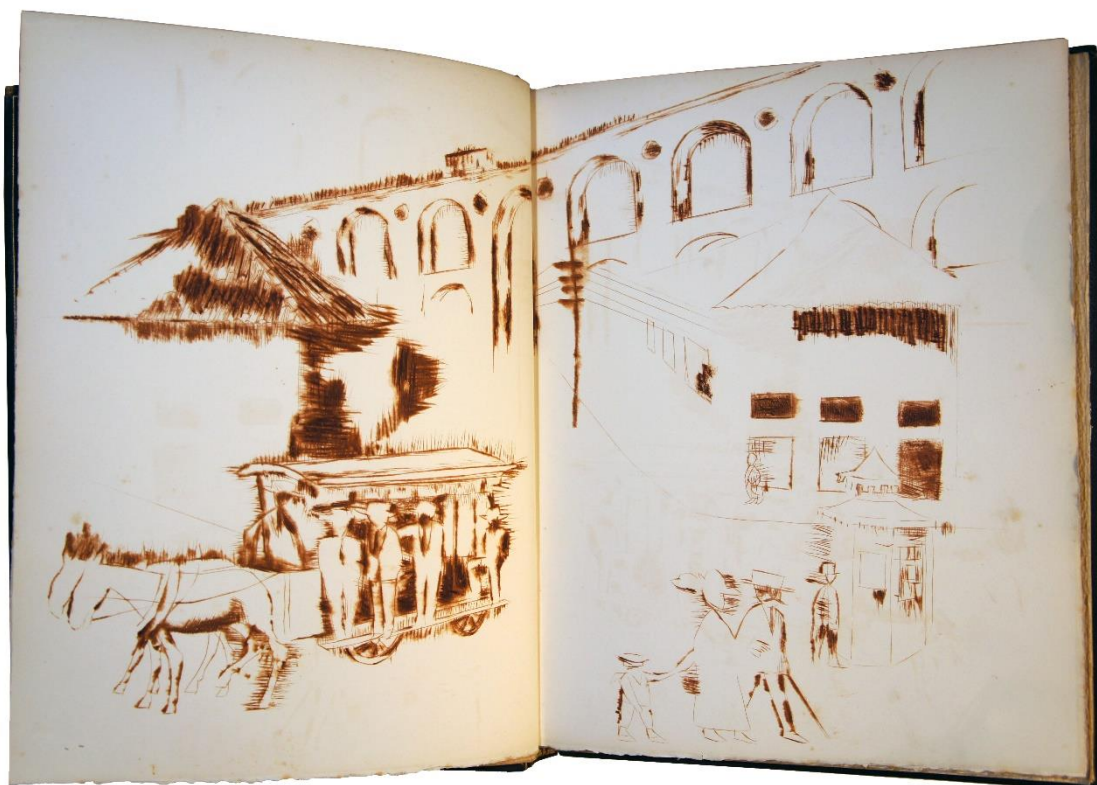


Fig. 8 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965.

A “presença de uma ausência” é exemplificada à perfeição na abertura do primeiro conto do volume de 1964, em que Machado introduz, em poucas frases, o ambiente

temporal e visual que inaugura a narrativa – apresentado, porém, sob o signo irônico da negação:

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e tôda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristãos, nem para o sermão, nem para os olhos das môças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhe uma cabeça branca, a cabeça dêsse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (*4 contos*, p. 11-12).

No registro irônico, típico do estilo machadiano, o narrador pede ao leitor que *não* atente precisamente para aquilo que ele traz à luz, o que é empregado como um artifício para construir todo um ambiente repleto de elementos sensoriais. “Não imagine um cavalo branco”: como na brincadeira infantil, o autor introduz a rica descrição através de uma negativa (“Não lhe chamo atenção para...”), conduzindo o leitor através do panorama para, enfim, concentrar a sua atenção no detalhe a partir do qual a narrativa, cujo ambiente já está preparado, efetivamente se inicia. A visão panorâmica, assim, está efetivamente presente no texto, ainda que de forma contraditória, e é precisamente esse o gênero de visualização que o ilustrador elege como tema da imagem para-icônica que antecede a leitura. Ao longo dos quatro contos do volume, no entanto, não há quase nenhuma descrição efetiva da paisagem urbana do Rio de Janeiro, e muito menos da paisagem específica em que figuram os arcos da Lapa: a ilustração, assim, estabelece por meio da suplementação um determinado horizonte de expectativas para o leitor, e o faz a partir daquilo que, se efetivamente aparece no texto, o faz sob o signo da negação.



Fig. 9 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 9.

O trecho de abertura do conto também é tematizado pela ilustração que apresenta o conto *Cantiga de esponsais* (Fig. 9); no volume, cada narrativa é apresentada por uma imagem sob a qual se lê o título do conto, escrito com uma tipologia também realizada em água-forte e ponta seca. A presença do texto feito à mão reforça a dimensão decorativa destas imagens peritextuais que apresentam cada um dos contos, aspecto bastante notável na ilustração de *Cantiga de esponsais*: na gravura, as fileiras sucessivas de cantores, representados de forma sintética e esquemática, com as cabeças muito redondas, aparecem sob uma série de linhas horizontais paralelas, o que sugere, em conjunto com as linhas verticais entrecortadas das partituras que os cantores têm nas mãos, o aspecto de uma pauta musical. A missa cantada referida no início do conto é, assim, equiparada ao grafismo da notação musical: representação sintética que, como na imagem de abertura do volume, serve para o estabelecimento de certas expectativas de leitura, situando o leitor em um determinado ambiente e em relação direta com o tema central do conto – a cantiga em homenagem à esposa morta, que o regente da orquestra, o mestre Romão, jamais foi capaz de compor.



Fig. 10 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 17.

Na única ilustração intertextual criada para o conto, Poty emprega os recursos do ponto de vista para sintetizar toda a narrativa. A imagem apresenta o Mestre Romão em primeiro plano, voltado para o ambiente doméstico onde se veem as formas de um cravo, uma partitura musical, um retrato de mulher pendurado na parede e, através de uma janela ao fundo, um casal apenas esboçado, com o rapaz segurando, numa expressão de ternura, a mão da moça (Fig. 10). Parte destes elementos está diretamente presente na descrição textual da casa do Mestre Romão – mais um caso da construção visual na literatura de Machado –, em que os elementos ausentes têm tanta eloquência quanto os poucos objetos presentes:

A casa não era rica, naturalmente, nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou môça, nem passarinhos que cantassem, nem flôres, nem côres vivas ou jucundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vêzes, estudando. Sôbre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dêle... (*4 contos*, p. 13-14).

O ambiente, sombrio e nu, é uma expressão direta da carência do protagonista – a sua incapacidade de compor, que é a motivação para a sua infelicidade e para o agravamento da sua doença:

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a única causa da tristeza de mestre Romão. (*4 contos*, p. 14).

Representado no primeiro plano de forma estática, com as mãos entrelaçadas atrás das costas, o mestre Romão da imagem expressa, na sua postura corporal, a sua paralisação criativa, enquanto contempla, na sala, os seus materiais de trabalho – o cravo, a partitura –, o retrato da mulher falecida na parede e, através da janela, o jovem casal de enamorados. Os elementos, assim, são organizados no espaço a partir do primeiro plano ocupado pelo personagem, que, no conto, vê o casal de enamorados através de duas janelas, como numa perspectiva desdobrada:

Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos prêsas. Mestre Romão sorriu com tristeza.

– Aqueles chegam, disse êle, eu saio. Comporei ao menos êste canto que êles poderão tocar...

Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao lá...

– Lá, lá, lá...

Nada, não passava adiante. (*4 contos*, p. 19).

É na contemplação do casal que o mestre Romão descobre, então, a melodia tão buscada, que é o arremate simultâneo da sua frustração e da sua vida:

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a môça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá, trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (*4 contos*, p. 20-21).

Observe-se que a narrativa do conto é apresentada por um narrador onisciente, que apresenta os sentimentos, as memórias e as considerações do mestre Romão, assim como

do seu escravo; este narrador não se furta, também, à sua opinião e às suas considerações de ordem filosófica, como no trecho em que aborda os diferentes tipos de vocação artística. O foco da narrativa textual, porém, é sempre próximo ao protagonista: após a breve apresentação panorâmica, é ele o ponto de partida a partir de quem os elementos narrados são apresentados, alternando-se, porém, com as considerações bastante pessoais do narrador onisciente, ou seja, com as intrusões autorais explícitas. A imagem responde a esta narrativa de forma análoga, situando o ponto de vista logo atrás do personagem e concentrando, na perspectiva, os elementos principais do enredo, dispostos em diferentes planos espaciais que se desdobram até o fundo, onde está representado o casal através da janela. Os planos sucessivos da imagem efetuam uma espécie de metáfora da sucessão temporal, com o casal ao fundo figurando o termo das relações entre o mestre Romão, a cantiga que ele tentou criar e a esposa morta. Ao mesmo tempo, a imagem apresenta, de forma inequívoca, a estilização gráfica do artista, presente nas hachuras que definem os planos ou que ocupam regiões marginais da imagem, sem qualquer função figurativa imediata: nesta ilustração – como em todas neste volume – é a mão do artista que “fala”, e aqui a elaborada construção espacial funciona como um correlato do narrador onisciente. Assim, na temporalidade comprimida da imagem bidimensional, o artista concentra toda a narrativa em um espaço que é explicitamente problematizado como construção narrativa e temporalizada.

Esta elaboração formal responde, além disso, à rebuscada formalização verbal do autor. Em expressões como “pela janela viu na janela dos fundos de outra casa”, ou na complexa construção “uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá, trazia após si uma linda frase musical”, Machado exhibe toda a sua maestria e inventividade no uso da linguagem. Para ilustrar o refinado e complexo texto de Machado de Assis, Poty emprega um estilo altamente pessoal, com o qual constrói um espaço também complexo e multiforme. Pode dizer, portanto, que o ilustrador busca não apenas articular correspondências com o enredo e os elementos figurados no conto, mas também estabelecer correspondências de ordem estética e poética, recriando o mundo plurívoco da literatura machadiana em uma imagem que é, ao mesmo tempo, perspectivada e circular, vista através dos olhos de uma terceira pessoa e que incorpora, simultaneamente, a visão subjetiva do personagem.

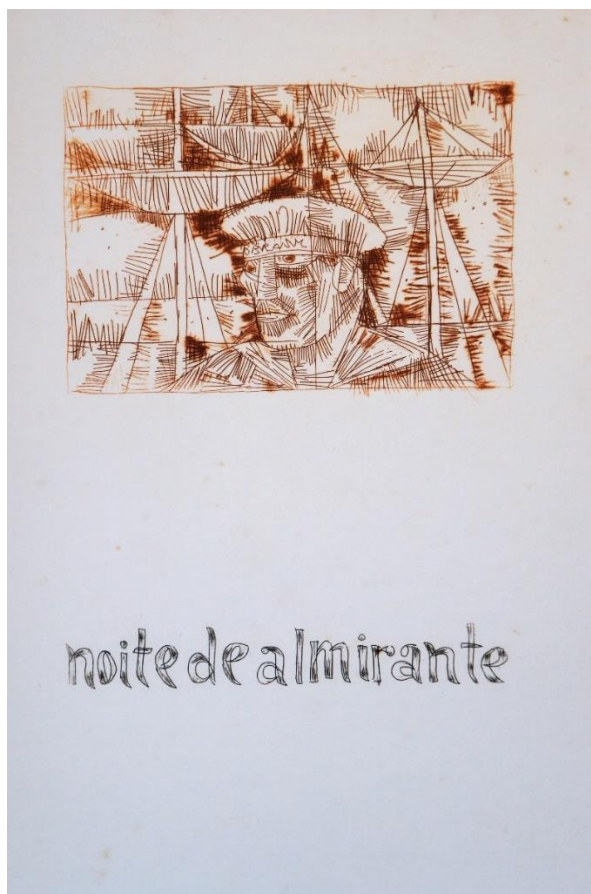


Fig. 11 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 23.

A abertura do segundo conto (Fig. 11), *Noite de almirante*, concentra-se no personagem, representado em *close-up* e tendo como fundo a geometria formada pelos mastros e pelas velas de um barco – resultado de um elaborado estudo compositivo, como atestam os estudos incluídos junto à edição de propriedade do criador da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (Fig. 12), Raymundo de Castro Maya, volume que é parte do acervo do Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. A estilização geométrica atribui relevância à dimensão estética e decorativa da imagem, traço comum das imagens de abertura de cada um dos *4 contos*, apontando ainda para o método de elaboração das imagens, que busca a concisão e a síntese que se tornariam as marcas mais reconhecíveis da obra de Poty, em especial da sua obra pública.

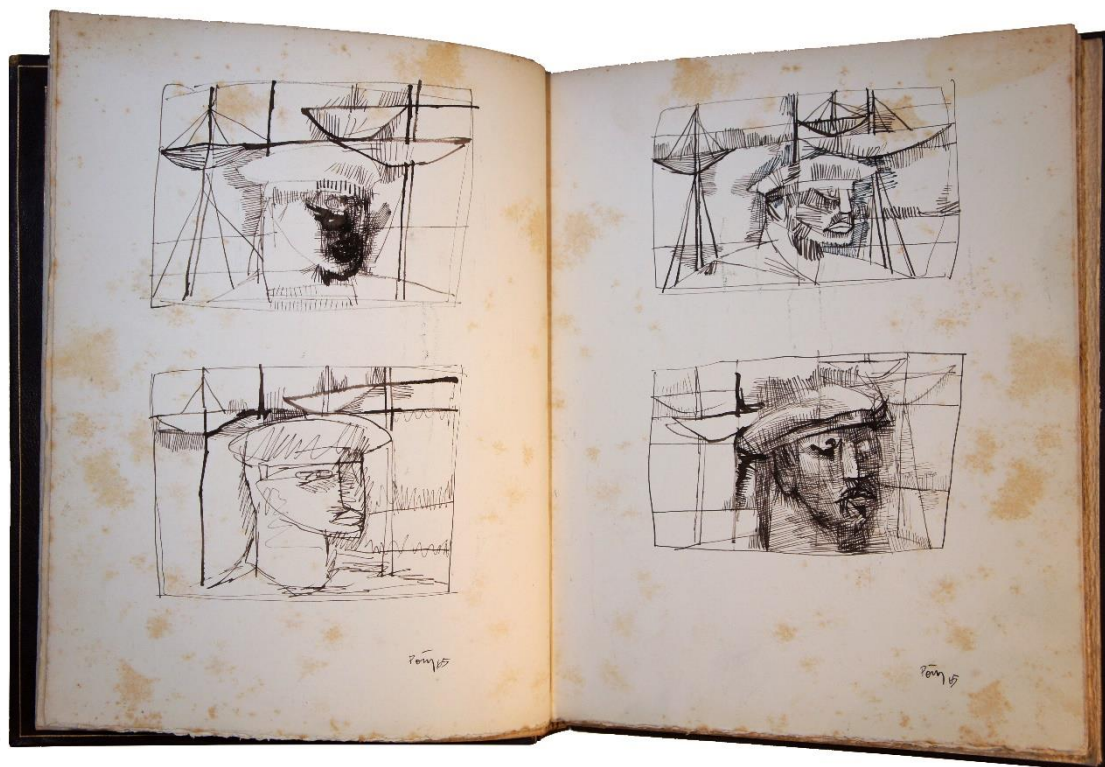


Fig. 12 - Poty Lazzarotto. Estudos de ilustração para *4 contos*, 1965.

O barco, no entanto, é um elemento secundário no conto, aparecendo apenas nas primeiras linhas, em que o leitor é apresentado ao protagonista:

Deolindo Venta-Grande (era uma alcunha de bordo) saiu do arsenal de marinha e enfiou pela rua de Bragança. Era a fina flor dos marujos e, de mais, levava um grande ar de felicidade nos olhos. A corveta dêle voltou de uma longa viagem de instrução, e Deolindo veio à terra tão depressa alcançou licença. (*4 contos*, p. 25).

Mais uma vez, portanto, a ilustração de abertura atribui relevância a um elemento presente no texto, porém bastante secundário em termos da economia narrativa: como na imagem de abertura de *Cantiga de esponsais*, a ilustração serve para estabelecer certas expectativas em relação ao texto que virá em seguida, aproximando o leitor do protagonista e empregando o cenário como uma indicação do seu ambiente de origem.

É outro – e bastante inusitado – o ponto de vista estabelecido na primeira ilustração intertextual de *Noite de almirante* (Fig. 13). No conto, Deolindo vem à terra com o desejo ardente de reencontrar a sua amada, Genoveva, com quem havia trocado juras de amor eterno antes da sua partida na viagem de instrução. Com muito custo, Deolindo comprou para ela, em Trieste, um par de brincos, com os quais deseja presenteá-

la. De volta ao Rio, no entanto, recebe a notícia de que Genoveva estava apaixonada por outro homem, e põe-se a procurá-la com sentimentos confusos de mágoa e vingança, imaginando inclusive matá-la com a faca de bordo, “ensangüentada e vingadora”. No reencontro, perde as últimas esperanças ao constatar a frieza da moça para com ele: “Genoveva deixou a porta aberta, fê-lo sentar e achou-o mais gordo; nenhuma comoção nem intimidade. Deolindo perdeu a última esperança. Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular.” (4 contos, p. 32). Genoveva, admitindo o novo amor – mas ao mesmo tempo afirmando a veracidade das antigas juras de amor, com a constatação simples: “Quando jurei, era verdade” (4 contos, p. 34) –, sorri diante da promessa feita por Deolindo de matar o rival, defendendo-se das suas acusações de ingratidão e perjúrio:

Deolindo declarou, com um gesto de desespero, que queria matá-lo. Genoveva olhou para êle com desprezo, sorriu de leve e deu um muxôxo; e, como êle lhe falasse de ingratidão e perjúrio, não pôde disfarçar o pasmo. Que perjúrio? Que ingratidão? Já lhe tinha dito e repetido que quando jurou era verdade. Nossa Senhora, que ali estava, em cima da cômoda, sabia se era verdade ou não. Era assim que lhe pagava o que padeceu? E êle que tanto enchia a boca de fidelidade, tinha-se lembrado dela por onde andou?

A resposta dêle foi meter a mão no bolso e tirar o pacote que lhe trazia. Ela abriu-o, aventou as bugigangas, uma por uma, e por fim deu com os brincos. Não eram nem poderiam ser ricos; eram mesmo de mau gosto, mas faziam uma vista de todos os diabos. Genoveva pegou dêles, contente, deslumbrada, mirou-os por um lado e outro, perto e longe dos olhos, e afinal enfiou-os nas orelhas, depois foi ao espelho de pataca, suspenso na parede, entre a janela e a rótula, para ver o efeito que faziam. Recuou, aproximou-se, voltou a cabeça da direita para a esquerda e da esquerda para a direita. (4 contos, p. 37-38).

A ilustração (Fig. 13) encena este momento da narrativa, mostrando a figura de Genoveva com a cabeça inclinada para o lado, vaidosamente experimentando os brincos presenteados por Deolindo, situado atrás dela, com os punhos significativamente fechados. A imagem intensifica a situação de relativo suspense criada no conto, em que, repetidas vezes, são relatadas as intenções violentas de Deolindo para com Genoveva e seu novo amor; os punhos fechados funcionam, aqui, como um sinal da raiva contida, do iminente estrangulamento que na verdade jamais ocorrerá. O aspecto mais instigante da imagem, no entanto, é oferecido pelo ponto de vista que ela estabelece: como explica o texto, Genoveva experimenta os brincos diante do espelho; na ilustração, portanto, o ponto de partida da representação é *aquele do próprio espelho*, ou seja, o espectador/leitor é colocado como que “dentro” do espelho de pataca referido na narrativa textual, o que efetua um intrincado conjunto de relações circulares entre o texto, o suporte físico e material do livro e o seu espectador/leitor. Situando o ponto de vista da imagem “de

dentro” do espelho, parte da diegese ficcional, o espectador/leitor é colocado na situação de um *voyeur* que observasse a situação através de um espelho falso, pelo qual se vê a cãndida Genoveva a experimentar os brincos sem se aperceber da postura algo ameaçadora de Deolindo por trás dela.



Fig. 13 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 29.

A esta situação especial do ponto de vista agrega-se a execução estilística das figuras: Deolindo é representado como uma forma quadrangular e rígida, com o rosto estilizado geometricamente, sem maiores detalhamentos faciais ou anatômicos; o rosto de Genoveva, apresentado em mais detalhes, revela uma desarticulação formal – imperceptível a um primeiro olhar, por conta da articulação compositiva das massas de luz e sombra – na qual os olhos e as orelhas são flagrantemente assimétricos. Marcas do sistema figurativo do artista e da sua forma específica de construção formal: mais uma vez, intrusões autorais do ilustrador, que apresenta a cena através do espelho com as deformações compositivas que são parte da sua gramática – assim como da sua retórica – visual.

Na segunda ilustração intertextual para o conto (Fig. 14) vê-se a figura do marinheiro, de costas, a contemplar uma paisagem povoada por alguns barcos, com um morro ao fundo. De forma análoga à ilustração de *Cantiga de esponsais*, o ponto de vista é situado atrás do personagem, descortinando o cenário à distância; aqui, no entanto, a sua amplitude de visão é maior, e o personagem aparece em tamanho reduzido, situado na base de uma diagonal ascendente que organiza os elementos da imagem, culminando em uma distante construção sobre o morro. No conto, uma breve descrição da paisagem aparece enquanto passa o tempo e Deolindo ainda está em sua melancólica visita a Genoveva:

– Brincando, brincando, é noite, disse Genoveva.

Com efeito, a noite ia caindo rapidamente. Já não podiam ver o hospital dos Lázaros e mal distinguiam a ilha dos Melões; as mesmas lanchas e canoas, postas em seco, defronte da casa, confundiam-se com a terra e o lodo da praia. (4 contos, p. 38).

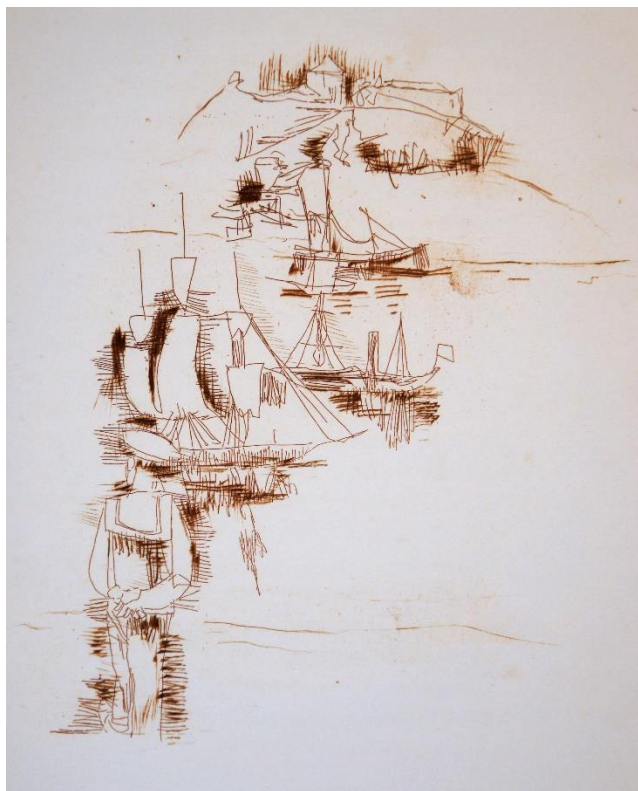


Fig. 14 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 35.

A paisagem assim narrada aparece na ilustração diante de um Deolindo completamente solitário, tendo as mãos entrelaçadas às costas; a sua solidão é enfatizada pela escala da paisagem, diante da qual ele aparece diminuído; no entanto, não há drama,

não há nenhuma ação específica na representação deste momento de contemplação e calma. Mais uma vez, portanto, Poty enfatiza uma visão panorâmica que é fornecida pelo texto através da via negativa: “já não se podiam ver”, “mal se distinguiam”. A solidão de Deolindo diante da paisagem é uma suplementação ao texto, enfatizando os seus sentimentos no reencontro com Genoveva, que por sua vez escuta com indiferença suas narrativas de viagem. Assim como no conto, portanto, a tensão se resolve na imagem através de uma triste complacência: Deolindo não se vinga, tampouco se mata, e ainda mente para os companheiros, que imaginam que ele passou uma “noite de almirante” em companhia da amada:

A verdade é que o marinheiro não se matou. No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na sua ausência, etc. Êle respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir. (*4 contos*, p. 41-42).

O ponto de vista pressuposto na ilustração mostra Deolindo pelas costas e a uma certa distância, oferecendo, ao fundo, a visão da paisagem que se descortina diante dele. É uma visão externa, portanto – uma visão em terceira pessoa – que acompanha o movimento efetuado no texto através de uma suplementação dos seus conteúdos. Nos momentos finais da narrativa o marinheiro se despede de Genoveva, que fica na companhia de uma amiga a quem relata os últimos acontecimentos: a visita do antigo namorado, seus arroubos dramáticos e sua promessa de suicídio, em que ela não acredita. O narrador, que até então acompanhava a perspectiva de Deolindo, deixa-o só: não há nenhuma referência ao caminho que faz de volta ao navio, e muito menos à sua condição psicológica. Incluindo elementos fornecidos pelo texto (os barcos, o morro) e efetuando uma suplementação da narrativa, Poty oferece a visão de um momento omitido pelo texto – o momento em que Deolindo, completamente só, retorna ao navio, onde mentirá a respeito da “noite de almirante”. Mesmo quando a narrativa retorna ao protagonista, o seu ponto de vista é distanciado: “parece que teve vergonha”, diz o narrador, como se não tivesse certeza, na conclusão do conto, acerca dos sentimentos a que antes tinha pleno acesso.

Se a ilustração que mostra Deolindo diante da paisagem não tem correspondências imediatas no texto, a imagem de abertura do conto *Uns braços* (Fig. 15) é rigorosamente fiel ao texto, exibindo exatamente aquilo a que o título se refere: “uns braços” de mulher,

em uma imagem cujo recorte é concentrado na região do busto, sendo os únicos detalhes dignos de nota um medalhão e o longo pescoço, cuja cabeça fica além dos limites do quadro. O ponto de vista é deslocado para enquadrar precisamente o objeto da obsessão do jovem protagonista, Inácio, que vive em condição de subalterno e aprendiz na casa do solicitador Borges. A abertura do conto é uma sucessão de ofensas de Borges contra Inácio:

Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que êste lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovoada de nomes, malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco.

– Onde anda que nunca ouve o que lhe digo? Hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma boa vara de marmelo, ou um pau; sim, ainda pode apanhar, não pense que não. Estúpido! (*4 contos*, p. 45).

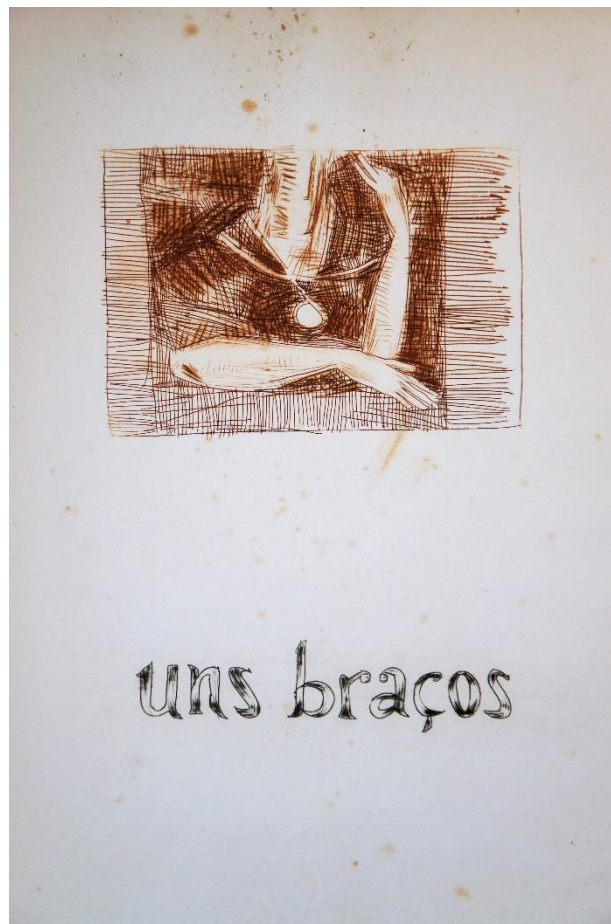


Fig. 15 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 43.

A humilhação impingida a Inácio não impede que ele pense em admirar, mais uma vez, o objeto do seu desejo – os braços de D. Severina, a esposa do solicitador:

Inácio ia comendo devagarinho, não ousando levantar os olhos do prato, nem para colocá-los onde eles estavam no momento em que o terrível Borges o descompôs. Verdade é que seria agora muito arriscado. Nunca êle pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo. (*4 contos*, p. 47).



Fig. 16 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 51.

A redundância da imagem faz eco, através do enquadramento, à visão de Inácio dos braços de D. Severina, que o fazem “esquecer de si e de tudo”: com efeito, o corte da imagem coloca em evidência apenas os braços, representados contra o fundo escuro do vestido e deixando de fora quaisquer outros elementos mais significativos. Ao final do jantar, Inácio se demora a deixar a mesa, desejando, na verdade, contemplar os braços de D. Severina por mais alguns momentos:

Inácio demorou o café o mais que pôde. Entre um e outro gole, alisava a toalha, arrancava dos dedos pedacinhos de pele imaginários, ou passava os olhos pelos quadros da sala de jantar, que eram dois, um S. Pedro e um S. João, registros trazidos de festas e encaixilhados em casa. Vá que disfarçasse com S. João, cuja cabêça môça alegre as imaginações católicas; mas com o austero S. Pedro era demais. A única defesa do môço Inácio é que êle não via nem um nem outro; passava os olhos por ali como por nada. Via só os braços de D. Severina – ou porque sorrateiramente olhasse para êles, ou porque andasse com êles impressos na memória. (*4 contos*, p. 49).

Na ilustração que representa o episódio da ceia (Fig. 16), Inácio aparece diminuído, atrás da mesa onde se veem algumas taças, uma jarra e parte dos braços de D. Severina, ocupados com a comida e com uma faca. A representação é apresentada de um ponto de vista superior, de forma que a superfície da mesa ocupa a maior parte da composição; no alto da imagem, a figura pequena de Inácio volta o rosto em direção a D. Severina – ou, talvez, aos quadros pelos quais ele passava os olhos “como por nada”. Como que situado acima da cabeça do outro ocupante da mesa, o solicitador Borges – de quem se vê, aparentemente, o alto da cabeça, no limite inferior do quadro –, o ilustrador enfatiza, na pequenez da figura do jovem, a sua humilhação e impotência, submetido como está a um trabalho que não lhe interessa e aos gritos do superior, que ele só suporta por causa dos “famosos braços” de D. Severina:

Havia cinco semanas que ali morava, e a vida era sempre a mesma, sair de manhã com o Borges, andar por audiências e cartórios, correndo, levando papéis ao sêlo, ao distribuidor, aos escrivães, aos oficiais de justiça. Voltava à tarde, jantava e recolhia-se ao quarto, até a hora da ceia; ceava e ia dormir. Borges não lhe dava intimidade na família, que se compunha apenas de D. Severina, nem Inácio a via mais de três vezes por dia, durante as refeições. Cinco semanas de solidão, de trabalho sem gosto, longe da mãe e das irmãs; cinco semanas de silêncio, porque êle só falava uma ou outra vez na rua; em casa, nada.

– Deixe estar – pensou êle – um dia fujo daqui e não volto mais.

Não foi; sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos. (*4 contos*, p. 50-52).

Ainda que situando o ponto de vista da ilustração em uma perspectiva externa ao personagem, Poty enfatiza o sentimento de humilhação de Inácio, aliado ao seu desejo, que é focalizado nos braços da esposa do solicitador – colocando em relevo, assim, a dimensão subjetiva do personagem, amplamente apresentada pelo narrador. A deformação perspectiva, assim, é estrategicamente exagerada para expressar uma condição interna do personagem, em concordância com o discurso do texto, em que o narrador onisciente tem acesso à vivência subjetiva do jovem.

No decorrer da narrativa textual, o ponto de vista oferecido pelo narrador aproxima-se de D. Severina, contemplando os seus pensamentos e sentimentos acerca de Inácio, cuja paixão ela começa a perceber – o que a confunde, mas também, de certa forma, envaidece. Certo dia, Inácio dorme no seu quarto e sonha com D. Severina, que por sua vez havia sonhado com o mocinho na mesma noite – o que gera uma grande perturbação no seu íntimo:

Parecia fora do natural, inquieta, quase maluca; levantando-se, foi pegar na jarra que estava em cima do aparador e deixou-a no mesmo lugar; depois caminhou até a porta, deteve-se e voltou, ao que parece, sem plano. Sentou-se outra vez, cinco ou dez minutos. De repente, lembrou-se que Inácio comera pouco ao almoço e tinha o ar abatido, e advertiu que podia estar doente; podia ser que estivesse muito mal. (*4 contos*, p. 60).



Fig. 17 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 61.

Sem saber que o rapaz sonha com ela, D. Severina deixa-se levar pela tentação; na estratégia narrativa de Machado contrapõem-se a descrição dos sentimentos da mulher que admira o rapaz e a fantasia onírica de Inácio, que sonha com ela:

– Uma criança!

E mirou-o lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas idéias corrigia ou corrompia a outra. [...] E ela continuou a vê-lo dormir – dormir e talvez sonhar.

Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rêde, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços. [...] E, tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca.

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bôcas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumpriu o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa. (*4 contos*, p. 62-63).

A ilustração (Fig. 17) encena este momento em que “o sonho coincidiu com a realidade”, mostrando, em um ângulo próximo, a figura da mulher abaixada sobre o jovem adormecido, a ponto de deixar um beijo em seus lábios. Como que fazendo eco à técnica narrativa de Machado, Poty representa a cena de forma a enquadrar apenas as duas figuras; o fundo é pouco distinguível, sendo que o único elemento reconhecível na imagem, além dos dois personagens, é o livro largado sobre o leito. Trata-se, é claro, de uma imagem de caráter fortemente narrativo, com a representação do “momento pregnante” imediatamente anterior ao ato que configura o clímax da narrativa. Chama a atenção, no entanto, o procedimento formal da encenação, que, através do ângulo e do enquadramento, focaliza os dois personagens no centro da imagem, aproximando, assim, o espectador das duas figuras: o “narrador onisciente” configurado na imagem escolhe, estrategicamente, uma visão bastante próxima dos personagens, omitindo quaisquer outras referências ao ambiente em que a cena ocorre.



Fig. 18 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 67.

A esta estratégia de aproximação pode ser contraposta, em outra ilustração, uma estratégia do distanciamento. Para o conto *Missa do galo*, apresentado por uma bela ilustração de caráter decorativo que apresenta, muito simplesmente, um galo (Fig. 18) – um belo galo, de que se destacam o grafismo das penas e a altivez do porte –, Poty cria uma ilustração intertextual que mostra um rapaz, em primeiro plano, e uma mulher, representada em escala menor, situada em segundo plano, recuada para o fundo do espaço figurativo (Fig. 19). O rapaz é o narrador, que abre o conto da seguinte forma: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal.” (4 contos, p. 69). Nogueira, o narrador, recorda-se assim de uma época distante no passado, quando estava hospedado na casa de um certo escrivão Meneses, que tinha o costume de visitar uma amante, fato conhecido por todos, inclusive pela esposa, que acabara por se resignar com o fato; para as suas visitas, o escrivão usava a desculpa de que iria ao teatro. Na noite de Natal em que se passam os eventos do conto, Meneses havia “ido ao teatro” e Nogueira permanece acordado para ir à missa do galo; durante a espera na sala de jantar, Conceição, esposa de Meneses, aparece e começa a entabular uma longa e vaga conversa com ele. Ela pergunta sobre o romance que ele está lendo e sobre outros livros – todos eles, significativamente, representantes do estilo romântico.

Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sôbre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos. (4 contos, p. 75).

O narrador começa, então, a admirar a beleza, até então insuspeita, de Conceição, notando os detalhes da sua figura, da sua pele, do seu vestuário; “Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo.” (4 contos, p. 79). A conversa segue entre pausas e impressões incertas:

Havia também umas pausas. Duas outras vêzes, pareceu-me que a via dormir, mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vêzes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente. Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que

ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. (*4 contos*, p. 80-81).



Fig. 19 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 77.

A ilustração para o conto (Fig. 19) representa os dois personagens de um ponto de vista bastante convencional, como se o espectador estivesse dentro da sala; no primeiro plano, a figura masculina, evidentemente o narrador, senta-se, bastante ereto; ao fundo, a mulher – de quem se vê a ponta da chinela – está sentada com as pernas cruzadas e com uma das mãos sob o queixo. Há um certo destaque aos olhos sonolentos da figura feminina, referidos várias vezes ao longo do texto; o narrador, por outro lado, é representado de perfil, e parece olhar para a frente, sem ousar encará-la. As duas pessoas representadas na imagem assumem, dessa forma, uma relação assimétrica de olhares – enquanto ela o observa, ele olha em outra direção, com uma postura muito ereta. A postura relativa das duas figuras estabelece, assim, uma distância incômoda entre elas, o que é favorecido pela escolha do ponto de vista, mais neutro e convencional, que resulta em uma composição estática e rígida, na qual predominam as linhas ortogonais. Na estratégia de composição da imagem, assim, o ilustrador favorece não a relação entre os

dois, mas o seu tenso distanciamento, como figuração da incapacidade do narrador em compreender as motivações de Conceição. Na construção da imagem, portanto, o artista assume o lugar de um observador externo, não-dramatizado, que confirma o ponto de vista do narrador.



Fig. 20 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *4 contos*, 1965, p. 83.

A última ilustração do livro (Fig. 20) apresenta um ponto de vista bem mais complexo; na verdade, trata-se de uma composição de diferentes representações, combinadas em uma única imagem. No primeiro plano vê-se uma série de cabeças cobertas por mantilhas, vistas de costas, como a audiência de uma missa; na seção superior central destaca-se a metade de um rosto de mulher, cujas dimensões não se articulam espacialmente com a audiência. A metade do rosto à esquerda, na imagem, é como que invadida por uma outra figuração, em que – a certo custo – se pode identificar a figura de um padre de costas, vestindo uma casula (espécie de sobreveste tradicional dos sacerdotes) na qual se vê a figura de uma cruz e segurando, ao alto, uma hóstia, no ato da sua consagração diante de um ostensório. A imagem é enigmática, confusa, e requer certa imaginação do espectador para que este efetue a identificação da figura do padre, cuja cabeça confunde-se com o outro olho do rosto feminino. Empregando, assim, um ponto de vista múltiplo, a imagem condensa, em si, diferentes aspectos do conto: a missa referida no título e que motiva a longa espera do narrador, com o padre e a audiência; e a figura feminina, materializada na enigmática Conceição e sugerida na amante do seu marido. A deformação, obtida pela composição de múltiplos pontos de vista, constitui a

imagem como um quebra-cabeças a ser decifrado – o enigma que também se manifesta, no conto, na personagem de Conceição, cujas intenções para com o narrador permanecem veladas, inacessíveis. Como em outras obras de Machado de Assis, o narrador não compreende totalmente a situação, sendo, portanto, sujeito a suposições errôneas e à incompreensão: trata-se de um narrador não-confiável, cujo ponto de vista dos fatos narrados é sujeito à suspeita e ao questionamento. A ilustração faz eco ao enigma oferecido pela narrativa textual, preservando o seu mistério, recusando-se a oferecer explicações ou interpretações concretas, trabalhando com a desmaterialização e a combinação dos elementos figurados.

Qual seria, então, o ponto de vista oferecido por esta última ilustração do livro, e qual a sua relação com o ponto de vista criado pela narrativa textual? Ao replicar os procedimentos do autor na construção do conto, o ilustrador se coloca fora do universo diegético, reencontrando, assim, o autor implícito – aquele que organiza e dispõe os elementos textuais, coordenando a narrativa, manipulando os personagens e, através do emprego de determinados mecanismos retóricos, induzindo o leitor a uma determinada leitura ou interpretação. Este é o ponto de vista predominante também nas ilustrações para o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que analisaremos a seguir.

4.3. *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Publicadas na edição da coleção *Clássicos Brasileiros*, as ilustrações de Poty para o célebre romance de Machado, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1970), são desconcertantes, à primeira vista, pela variedade dos temas escolhidos, que incluem a representação de personagens, uma paisagem urbana, imagens de caráter narrativo e figurações relativas às várias digressões do narrador-defunto dispersas pelo livro. O tom geral, no entanto, se faz presente já na capa (Fig. 21), que inclui, como parte do *design* gráfico bastante primário da coleção, uma ilustração que apresenta, em exagerado *close-up*, parte de um rosto que porta um monóculo e cujos olhos estão comicamente voltados para o próprio nariz. O ato de observar o próprio nariz é tematizado em outras duas ilustrações dentro do livro – na primeira ilustração para-icônica, dentre aquelas que antecedem o corpo do texto (Fig. 22), assim como em uma das ilustrações intertextuais

(Fig. 24). Nas ilustrações incluídas no interior do livro, a cabeça da figura que observa o próprio nariz é completada com a presença de uma cartola exageradamente alta, que, junto com o monóculo e a barba, contribuem para a caracterização do personagem como um homem abastado do século XIX. Trata-se, evidentemente, do próprio Brás Cubas, o narrador-defunto que, em uma de suas várias digressões ao longo do romance, tematiza a ridícula atividade ocular e contemplativa:

Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida. [...]

Com efeito, bastou-me atentar no costume do faquir. Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando êle finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das coisas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir sômente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz sômente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos; extinguia-se com as primeiras tribos. (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 120).

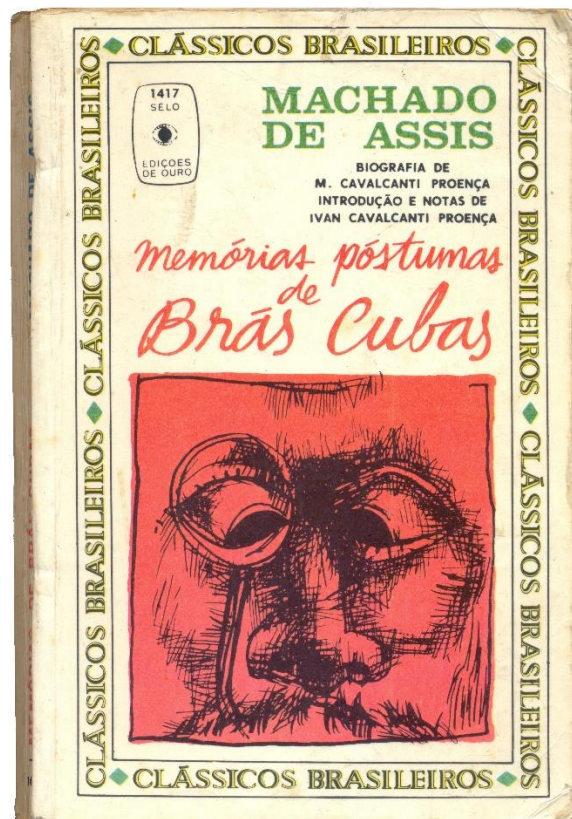


Fig. 21 - Capa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1970, incluindo ilustração de Poty Lazzarotto.

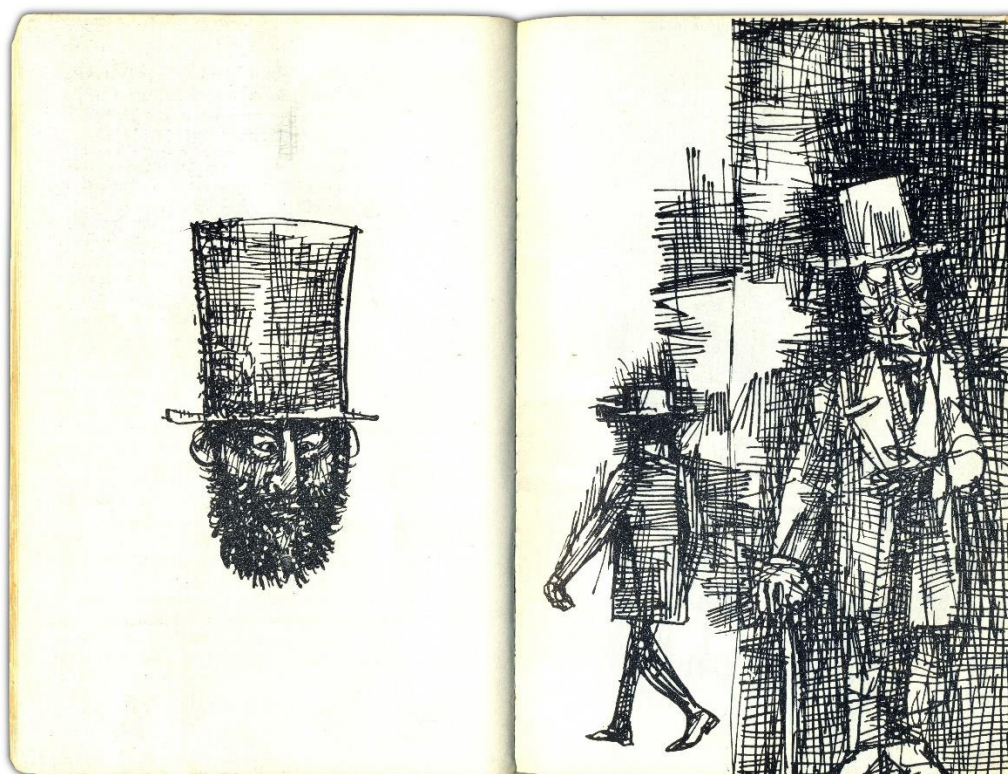


Fig. 22 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 24-25.



Fig. 23 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 26-27.

Manifestação da filosofia do narrador-defunto, o ato de observar o próprio nariz surge como uma metáfora do comportamento de Brás Cubas, cuja autoanálise revela, gradativamente, o seu absoluto egoísmo e a sua superficialidade: não por acaso, as representações do personagem nesta peculiar atividade introspectiva são reduzidas ao seu rosto ou à sua cabeça – em que não podem faltar o monóculo e a cartola, como sinais da sua classe e distinção social – omitindo, portanto, quaisquer outras referências ao contexto espacial e mesmo ao resto do seu corpo: são cabeças isoladas do resto do mundo.



Fig. 24 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 119.

Um dos melhores analistas de Machado, Augusto Meyer viu nele a manifestação de um pessimismo doentio, de que a ironia e o humor eram uma expressão amarga e maldosa:

Ora, nos espíritos de alta lucidez, como foi um Machado de Assis, torna-se inevitável a consciência dêsse fundo de maldade que há no riso, mas é justamente a consciência da própria maldade que alimenta cada vez mais a ironia, pois, ao reconhecê-lo em si mesmo, o ironista sente como que a confirmação da maldade humana, vista ou sentida através dêle próprio, e assim se estabelece o que poderíamos chamar o movimento circular da ironia – a que está voltada para os outros, para todo o mundo exterior, provocando a auto-ironia, voltada contra o próprio eu, e esta por sua vez reforçando a tendência inicial, numa espécie de círculo vicioso que é a fina flor da ironia. (MEYER, 1958, p. 113).

Para Augusto Meyer, no entanto, a ironia machadiana não se resumia a esta circularidade, mas estava ligada a uma concepção profundamente negativa da vida e do homem, que ele equiparava ao “homem subterrâneo” de Dostoiévski: “[...] podemos dizer que há nêle uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada, gozando até com lucidez a própria agonia.” (MEYER, 1958, p. 13). A escolha de Poty do ato de olhar para o próprio nariz, expressão ridícula e cruel do processo de autoanálise encenado nas *Memórias póstumas*, determina uma leitura que, se em alguns aspectos pode ser aproximada da análise de Meyer – em especial pelo “movimento circular da ironia” –, assume em geral um tom bastante diverso. Entre “a pena da galhofa e a tinta do pessimismo” (*Memórias póstumas...*, p. 31) com as quais, segundo a dedicatória ao leitor do próprio Brás Cubas, foi escrito o romance, Poty preferiu, certamente, a “pena da galhofa” para criar, com mera tinta nanquim, figurações que tematizam o personagem, a paisagem, a narrativa e, principalmente, as numerosas digressões do narrador. Nas imagens – como se manifesta exemplarmente nas representações de Brás Cubas no ato de fincar, reiteradamente, os olhos no próprio nariz – institui-se o “duplo jogo de aproximação e distanciamento do *eu*” efetuado pelo narrador que, segundo Alfredo Bosi, define a “dicção singular” do romance (BOSI, 2006, p. 8). A figuração apresenta, precisamente, um homem a olhar para si mesmo, numa circularidade irônica e talvez filosófica, mas o apresenta sempre a partir de uma *visão externa*: o que o espectador vê não é uma representação da visão subjetiva do personagem, mas uma visão distanciada, devidamente deformada e estilizada pelo ilustrador. Na sequência das imagens peritextuais, por sinal, as ilustrações efetuam um movimento de afastamento progressivo análogo a um *travelling* ou a um *zoom-out* cinematográfico: primeiro apresentando, na capa, o rosto em aproximação máxima (Fig. 21); depois, a cabeça inteira, em tamanho reduzido e como que recortada, sem nenhuma indicação de fundo, incluindo ainda, na página ao lado, uma representação de dois cavalheiros encartolados, um mais próximo, à direita, e outro mais distante, à esquerda, caminhando para o fundo da representação (Fig. 22); a quarta imagem apresenta, então, uma representação panorâmica da cidade do Rio de Janeiro (Fig. 23): trata-se de uma versão da paisagem urbana que abria os *4 contos* da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, porém mais carregada nas hachuras e com uma acumulação maior dos elementos na composição visual.

Esta lógica da aproximação e do distanciamento se faz presente também na forma caricata com que algumas das ilustrações representam os personagens. A “linda Marcela’, como lhe chamavam os rapazes do tempo” (*Memórias póstumas...*, p. 65), primeiro amor de Brás Cubas, aparece reclinada em uma rede, com o pé referido no texto e um leque, que é invenção do ilustrador (Fig. 25); a execução do desenho, no entanto, não apresenta nada da sua beleza e dos encantos com que é caracterizada no texto: “Marcela estava reclinada numa rêde, o gesto mole e cansado, uma das pernas pendentes, a ver-se-lhe o pèzinho calçado de meia de sêda, os cabelos soltos, derramados, o olhar quieto e sonolento.” (*Memórias póstumas...*, p. 72). A ilustração, em um relativo desvio em relação ao texto (e, especialmente, em relação ao que o narrador apresenta como sendo a realidade), apresenta a figura da moça em traços duros e sintéticos, valorizando, certamente, os cabelos e os olhos, mas sem nenhuma preocupação com o efeito estético da bela mulher vista por Brás Cubas.



Fig. 25 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 73.

Para representar a triste figura de Quincas Borba (Fig. 26), antigo colega de escola de Brás Cubas que se tornaria o criador da escola filosófica do “Humanitismo”, Poty parece seguir à risca a detalhada descrição textual, evitando, por outro lado, os expressivos exageros do narrador:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativeiro da Babilônia; o chapéu era contemporâneo ao de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que lhe pediam as carnes, – ou, literalmente, os ossos da pessoa; a côr preta ia cedendo os passos a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas côres, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colête, um colête de sêda escura, rôto a espaços, e desabotoado. (*Memórias póstumas...*, p. 134).



Fig. 26 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 131.



Fig. 27 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 215.

Como se pode constatar na imagem, com exceção de alguns detalhes – o número de botões, o tamanho da casaca, etc. – a representação visual é baseada na descrição do narrador, atribuindo maior ênfase, porém, à sua postura corporal, com a expressão triste, as mãos no bolso, os pés um pouco virados para dentro. O Quincas Borba do texto, no entanto, possui outra expressão: “Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo, e o sorriso não perdera certo ar escarninho, que lhe era peculiar.” (*Memórias póstumas...*, p. 134). O Quincas Borba da ilustração, assim, assume um ar que o aproxima da loucura

que o acometerá no final, estranhamente caracterizada pela consciência da própria insanidade, que, se em alguns momentos parece não irritá-lo, em outros o leva a uma profunda melancolia: “Outras vêzes amuava-se a um canto, com os olhos fitos no ar, uns olhos em que, de longe em longe, fulgurava um raio persistente de razão, triste como uma lágrima...” (*Memórias póstumas...*, p. 242). A ilustração, assim, efetua uma síntese dos diferentes momentos de Quincas Borba, enfatizando a dimensão da doença mental – de que a sua bizarra filosofia era um sinal bastante claro, exceto, talvez, para o narrador e protagonista.

Em certo momento mais adiantado da narrativa, Brás Cubas, agora deputado, assiste a um discurso de Lôbo Neves, atual marido de Virgília, amante do protagonista durante parte da sua vida pregressa. Na sua narrativa de caráter memorialístico, Cubas se recorda do momento do discurso a partir da visão de uma gravura turca que ele havia visto, antes, na casa de Damasceno, pai de uma das suas pretendentes malogradas, Nhá-lolô:

Era deputado, e vi a gravura turca, recostado na minha cadeira, entre um colega, que contava uma anedota, e outro, que tirava a lápis, nas costas de uma sobrecarta, o perfil do orador. O orador era o Lôbo Neves. A onda da vida trouxe-nos à mesma praia, como duas botelhas de náufragos, êle contendo o seu ressentimento, eu devendo conter o meu remorso [...]. (*Memórias póstumas...*, p. 214).

Como o colega que “tirava a lápis” o perfil do orador, Poty representa o personagem em meio à gesticulação estereotipada do discurso, com o dedo em riste, a barba desenhada, o vestuário alinhado (Fig. 27). Em termos formais, trata-se de uma representação bastante sintética: a hachura define com mais detalhe os elementos da cabeça, enquanto o resto do corpo é figurado com linhas simples, limpas e rápidas. Quando do seu primeiro aparecimento no romance, Lôbo Neves surge como o rival que lhe toma a pretendente, Virgília:

Positivamente, era um diabrete Virgília, um diabrete angélico, se querem, mas era-o, e então...

Então apareceu o Lôbo Neves, um homem que não era mais esbelto do que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. (*Memórias póstumas...*, p. 112).

Levada pelo interesse de ascensão social – Lôbo Neves promete fazê-la marquesa –, Virgília troca Cubas pelo novo pretendente, representado na ilustração com algo do “ímpeto cesariano” do orador a quem os colegas prestam pouca atenção: uma imagem da figura pública politicamente ambiciosa e de relativo sucesso que é o rival de Brás Cubas ao longo do romance.

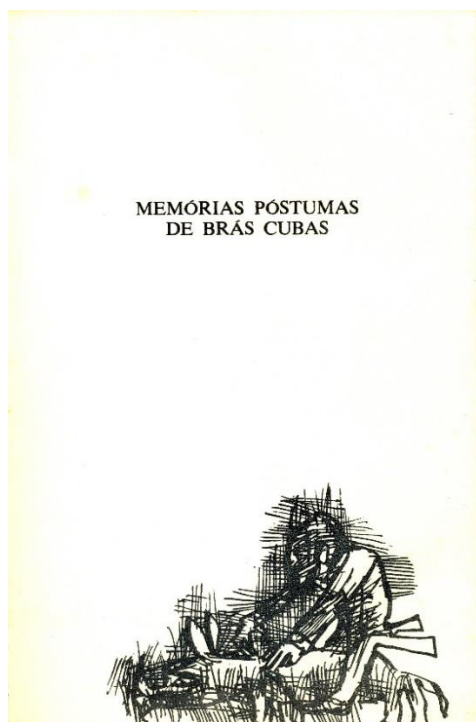


Fig. 28 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 33.



Fig. 29 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 45.

Outras ilustrações incluídas no volume possuem caráter mais narrativo, ilustrando acontecimentos específicos; dentre estas destaca-se o intrigante desvio operado em relação ao texto nas diferentes ilustrações que apresentam uma figura montada sobre um rinoceronte (Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30). A referência textual da imagem é o famoso capítulo do delírio de Brás Cubas, em que ele, à beira da morte, se vê montado não em um rinoceronte, como na ilustração, mas em outro animal africano – um hipopótamo:

Últimamente restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou desconfiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevia a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino.

– Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos.

Insinuei que deveria ser muitíssimo longe; mas o hipopótamo não me entendeu ou não me ouviu, se é que não fingiu uma dessas coisas; e, perguntando-lhe,

visto que êle falava, se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão, retorquiu-me com um gesto peculiar a êstes dois quadrúpedes: abanou as orelhas. (*Memórias póstumas...*, p. 44).



Fig. 30 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 243.

Assim como a figura que observa o próprio nariz, a imagem do homem montado sobre o rinoceronte se repete três vezes ao longo do livro. Na primeira aparição (Fig. 28), as figuras ocupam a seção inferior da página de rosto, em que se lê o título; o rinoceronte é quase irreconhecível, e aparece como que espremido contra o limite inferior da página. Na segunda aparição (Fig. 29), a figura do rinoceronte recebe um tratamento anatômico mais elaborado, e tem sobre si um Brás Cubas cadavérico e sombrio. Na terceira aparição (Fig. 30), Poty dá maior destaque para os elementos do vestuário do homem, que nessa versão é muito maior que o animal, representado em tamanho diminuto. Para o leitor, a reiteração dessas figuras ao longo do livro gera certo estranhamento: em nenhum lugar do livro, e muito menos na cena do delírio, é mencionado qualquer rinoceronte; ainda que ambos sejam paquidermes, rinocerontes certamente não são hipopótamos, e a inclusão do animal “errado” representa uma contradição flagrante com o texto. A pergunta é inevitável: como interpretar esta repetida transgressão ao conteúdo textual efetuada pelo ilustrador?

Desenham-se duas hipóteses: na primeira delas, o artista simplesmente cometeu um erro, fruto da distração causada pelos motivos os mais diversos – entre eles, o grande volume de trabalho, já que em 1970 são editados nada menos que 11 livros ilustrados por Poty (sem contar os volumes sem data que provavelmente foram realizados no mesmo período). Uma segunda hipótese – pois, mais uma vez, só podemos trabalhar com hipóteses – é que estas ilustrações visam, de forma bastante explícita, *marcar a diferença e o afastamento com relação ao texto*: o ilustrador nos informa, assim, que as imagens constituem uma versão do “mundo do texto” que, apesar de nascer da leitura, se constitui, precisamente, como uma versão *outra*. Sem dúvida, ainda é o mundo de Brás Cubas, povoado pelos seus personagens, pelos seus episódios e pelas suas digressões, mas é um outro mundo, recriado nas ilustrações de Poty com aspectos efetiva e intencionalmente estranhos em relação ao texto-fonte. Empregando novamente o termo de Wayne Booth, trata-se de uma intrusão autoral violenta e explícita, e por isso mesmo incômoda – ao menos neste caso.



Fig. 31 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 53.

Essa dimensão do estranhamento também vem à tona na imagem que representa Cubas, ainda criança, montado sobre o escravo Prudêncio (Fig. 31), episódio que é parte da narrativa das traquinagens infantis do protagonista, que lhe renderam o apelido de “menino diabo”:

Prudêncio, um moleque de casa, era meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia, sem dizer palavra ou, quando muito, um – “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, bêsta!” (*Memórias póstumas...*, p. 55).

O trecho traz à tona aspectos da formação inicial de Brás Cubas, relacionados à sua classe social e às condições da sua época, dimensão social do romance ressaltada na biografia do autor escrita por Lúcia Miguel Pereira:

Narrando-lhe a primeira infância, Machado de Assis, tão acusado de se haver alheado aos grandes problemas do seu tempo, traçou sem digressões, sem palavras difíceis, a crítica da organização servil e familiar de então. Mostrou o mal que fez a escravidão a brancos e negros. Sem o moleque Prudêncio para lhe servir de cavalo, sem as pretas para alvos passivos de suas judiarias, sem os costumes relaxados que a promiscuidade das escravas com os sinhô-moços facilitavam, o Braz Cubas não teria sido o que foi. (PEREIRA, 1936, p. 221-222).

A ilustração de Poty apresenta, em vista frontal, o garoto montado sobre o negro, empregando um recurso presente em outras ilustrações: o da omissão do rosto do personagem principal, que remete às ilustrações realizadas para *Senhora e Diva*, de José de Alencar, tratadas no capítulo anterior. Como naqueles romances, a indicação da identidade do personagem é oferecida pelo vestuário, que o caracteriza como uma criança abastada do século XIX. Nas *Memórias póstumas*, entretanto, a ausência do rosto na representação da infância de Brás Cubas contrasta com as demais ilustrações, funcionando como um fator de estranhamento: é como se a personalidade de Brás Cubas estivesse aqui representada em processo de formação, ainda incompleta e lacunar.



Fig. 32 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 79.

Na representação do episódio do almocreve que salva a vida de Cubas quando um jumento o derruba da sela (Fig. 32), Poty usa da espacialidade para situar o homem humilde em relação ao protagonista, que, no texto, tece várias considerações acerca do valor a ser oferecido como gratificação pela atitude salvadora. Brás Cubas é figurado pateticamente caído sobre o chão, de costas, caracterizado pelas abas posteriores do fraque e pela cartola caída a seu lado, como que observando o homem que cuida de sua montaria. No texto, suas reflexões revelam os seus preconceitos de classe e sua avareza para com o homem em posição social inferior – muito embora Cubas tivesse sido bastante generoso para com Marcela, dispendendo o dinheiro do pai para presentear-lá com joias caras, considerando mesmo que os joalheiros eram figuras importantes para o amor: “Bons joalheiros, que seria do amor se não fôssem os vossos dices e fiados?” (*Memórias póstumas...*, p. 69). Para recompensar o almocreve, no entanto, ele discute consigo mesmo sobre o valor a ser oferecido, diminuindo gradativamente o valor e arrependendo-se, no final, de ter dado demais:

O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! enquanto eu tornava à consciência de

mim mesmo, êle cuidava de concertar os arreios do jumento, com muito zêlo e arte. Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fôsse o preço da minha vida, – essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que êle me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas.

[...] Fui aos alforjes, tirei um colête velho, em cujo bôlso trazia as cinco moedas de ouro, e durante êsse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma.

[...] Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e seguia trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha. Mas a algumas braças de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bôlso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu devera ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado de prata. Porque, enfim, êle não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do ato era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos. (*Memórias póstumas...*, p. 81-82).

É situando o ponto de vista por trás do personagem que a ilustração evoca as reflexões internas de Brás Cubas, recurso empregado em outras imagens abordadas acima, como na gravura para o conto *Cantiga de esponsais* (Fig. 10). A figura mais elaborada do protagonista, em primeiro plano, contrasta com a simplicidade, tanto nos trajes como na representação, do almocreve e do animal, deixando-os, literalmente, em segundo plano, como no texto, em que as reflexões de Brás Cubas revelam uma série de pressuposições acerca do seu salvador – que ele agira por “impulso natural” ou pelos meros “hábitos do ofício”, e, portanto, não mereceria nenhuma recompensa.

Também voltada para as reflexões internas do protagonista, a ilustração que representa a “borboleta preta” (Fig. 33) evoca as aparições do inseto no texto, em que ele se converte, gradualmente, numa figuração metafórica dos defeitos de Eugênia, a “flor da moita”. Nascida da relação ilegítima entre D. Eusébia e o Dr. Vilaça, escandalosamente revelada por Brás Cubas quando criança, numa das suas várias reinações (cap. XII), Eugênia é uma bela moça, que desperta o interesse do narrador. A borboleta preta faz sua primeira aparição no primeiro encontro entre Cubas e Eugênia, e reaparece no dia seguinte, quando dá ensejo a uma das várias digressões do narrador:

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. Lembrou-me do caso da véspera, e ri-me; entrei logo a pensar na filha de D.

Eusébia, no susto que tivera, na dignidade que, apesar dêle, soubera conservar. A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu a sacudisse de novo, saiu dali e veio pararem cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborrece muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão da toalha, bati-lhe e ela caiu.

[...] Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

– Também por que diabo não era ela azul? disse comigo.

E esta reflexão, – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (*Memórias póstumas...*, p. 96-97).

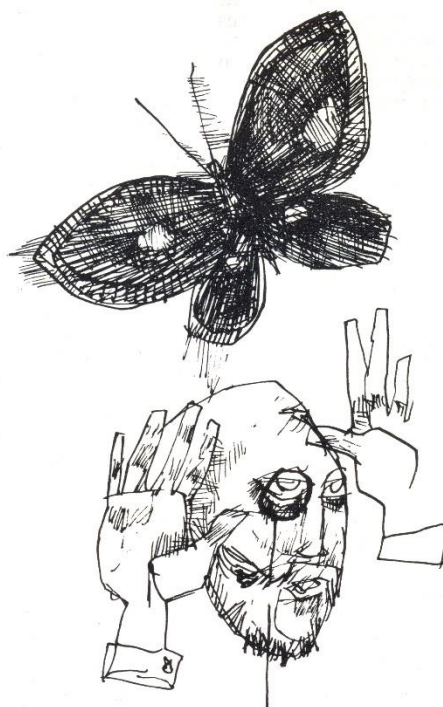


Fig. 33 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 95.

A imagem da borboleta vem à tona mais uma vez quando Cubas, descobrindo que Eugênia é coxa de nascença, deixa de considerá-la como uma pretendente adequada, não possuindo, tanto pelo seu defeito congênito quanto pela sua origem pouco nobre, os atrativos para alguém do seu quilate:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma bôca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Êsse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. O melhor que há, quando

não se resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro. Fiquei aliviado e fui dormir. Mas o sonho, que é uma fresta do espírito, deixou novamente entrar o bichinho, e aí fiquei eu a noite tôda a cavar o mistério, sem explicá-lo. (*Memórias póstumas...*, p. 99-100).

À “compostura senhoril”, e portanto adequada ao rico narrador, contrapunham-se as máculas indeléveis da origem ilegítima e do defeito físico; e, dessa forma, o “enigma” de Eugênia – que, como a borboleta, é culpada de “não ser azul” – é enxotado para longe da consciência de Cubas. Novamente concentrada na figuração do personagem, a ilustração evoca estas reflexões do narrador, sempre representado com o monóculo e a barba, sob a grande borboleta preta que domina do alto a composição. Observe-se, ainda, que o ilustrador efetua várias aproximações ao universo mental e subjetivo de Brás Cubas, representando-o, porém, através de vistas externas – frontalmente, por trás do personagem, em proximidade ou à distância.



Fig. 34 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 101.

O recurso à distância é empregado na ilustração seguinte, que o mostra sentado sobre um banquinho, numa pose pensativa, diante de um par de botas representado em primeiro plano (Fig. 34). No trecho referente à imagem, o ato de descalçar as botas é motivo para mais uma digressão de sabor filosófico:

[...] fui descalçar as botas, que estavam apertadas. Uma vez aliviado, respirei à larga, e deitei-me a fio comprido, enquanto os pés, e todo eu atrás deles, entrávamos numa relativa bem-aventurança. Então considerei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro. Enquanto esta idéia me trabalhava no famoso trapézio, lançava eu os olhos para a Tijuca, e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito, e sentia que o meu coração não tardaria também a descalçar as suas botas. E descalçou-as o lascivo. Quatro ou cinco dias depois, saboreava êsse rápido, inefável e incoercível momento de gôzo, que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo... Daqui inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre. Em verdade vos digo que tôda a felicidade humana não vale um par de botas curtas.

Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; fôste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os entêrros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (*Memórias póstumas...*, p. 103-104).

A ilustração coloca em destaque mais uma das digressões do narrador, que revela, mais uma vez, a sua impiedade com relação aos sofrimentos alheios, o seu egoísmo e auto-centramento. Na sua filosofia egoísta e superficial, as botas tornam-se uma desculpa para deixar Eugênia, cruelmente referida como “a aleijadinha”, se perder “no horizonte do pretérito”.

Através da sobreposição de vários relógios de bolso e três silhuetas de um cavalheiro de cartola, fraque e bengala (Fig. 35), Poty coloca em relevo tanto o relógio – que tem aparições decisivas ao longo da narrativa – como também, a um nível mais simbólico, o próprio tempo, elemento que é objeto das reflexões de Brás Cubas ao longo do livro e cuja manipulação, em termos de técnica narrativa, é decisiva para a construção do romance. Na sua primeira aparição, o relógio quebrado leva Cubas a reencontrar-se, por acaso, com Marcela, seu primeiro amor, e constatar a sua decadência e a inevitável passagem do tempo, que transforma os seres humanos tanto física quanto mentalmente:

[...] ao passar pela rua dos Ourives, consulto o relógio e cai-me o vidro na calçada. Entro na primeira loja que tinha à mão; era um cubículo, – um pouco mais, – empoeirado e sujo. Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fôra bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíram-lhe a flor das graças. [...] Crê-lo-ei, pósteros? essa mulher era Marcela. (*Memórias póstumas...*, p. 105-106).

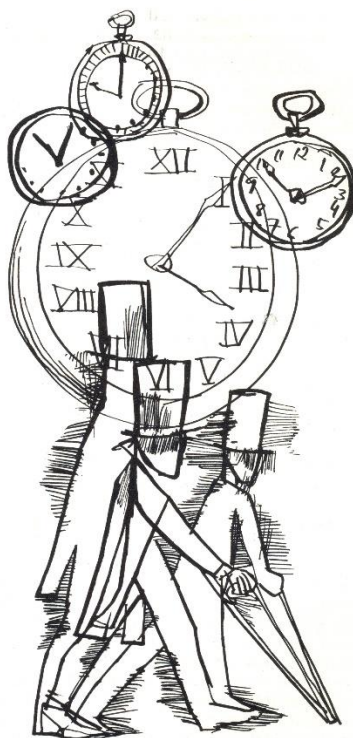


Fig. 35 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 111.

Cubas constata em Marcela aquilo que ele não fora capaz de reconhecer quando ainda adolescente: a cobiça. Ele relembra, então, a “teoria das edições”, apresentada anteriormente, no capítulo XXVII, em que ele se dirige a Virgília, imaginando a pergunta que ela faria acerca da sua capacidade de rememorar, do além-túmulo, fatos ocorridos em um tempo tão distante:

– Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é êsse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a

edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (*Memórias póstumas...*, p. 91-92).

No seu reencontro com Marcela, Cubas constata que nos olhos dela “[...] já outrora, como hoje, ardia nêles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha: eram olhos da primeira edição.” (*Memórias póstumas...*, p. 106). A repetição das figuras elegantes na ilustração é uma alusão clara às sucessivas “edições” do homem, que o tornam sempre diferente de si mesmo, submetido, como está, à passagem do tempo.

Também no seu primeiro reencontro com Quincas Borba, Cubas reflete sobre as transformações geradas pela distância temporal; e o relógio aparece, mais uma vez, como uma alegoria do tempo:

[...] não pude deixar de comparar o homem de agora com o de outrora, entristecer-me e encarar o abismo que separa as esperanças de um tempo da realidade de outro tempo.

– Ora adeus! Vamos jantar, disse comigo.

Meto a mão no colête e não acho o relógio. Última desilusão! o Borba furtara-mo no abraço. (*Memórias póstumas...*, p. 136).

A passagem do tempo e a transformação do homem em várias e diferentes versões de si mesmo são apresentadas, assim, na ilustração, em um registro alegórico, trazendo à tona, desde já, uma dimensão que será aprofundada no próximo capítulo deste trabalho. Nas suas relações com o ponto de vista narrativo, no entanto, a imagem também aponta para a própria forma da construção das *Memórias póstumas*, em que o narrador é situado “fora do tempo”, rememorando fatos do passado que são apresentados, para o leitor, como um presente, reavaliado porém pelo narrador no presente da sua enunciação. Esta articulação entre as três temporalidades foi constatada por José Roberto Gomes de Faria em seu pequeno e preciso artigo de 1976:

Há portanto, nas *Memórias póstumas*, um entrelaçamento de três unidades de tempo, a saber, o presente do narrador, o da narrativa e o do leitor (três presentes diferentes, pois o da narrativa é sempre anterior no tempo ao do narrador que, por sua vez, é sempre anterior ao do leitor). Neste entrelaçamento tríplice percebemos: o pseudo-autor enquanto escreve suas memórias; os personagens enquanto evoluem no tempo; e o leitor, a quem Brás Cubas se dirige para fazê-lo compreender corretamente os fatos da sua vida, seus raciocínios, idéias e até mesmo algumas técnicas da ficção. (FARIA, 1976, p. 166).

A ilustração coloca em relevo, portanto, além dos elementos presentes na narrativa, aspectos pertinentes à técnica narrativa do autor literário – que ele, por outro lado, também aborda no discurso do narrador-defunto. Dessa forma, as relações entre a imagem e o texto vão além da mera representação visual dos elementos narrados, para contemplar também referências à técnica e ao estilo literário.

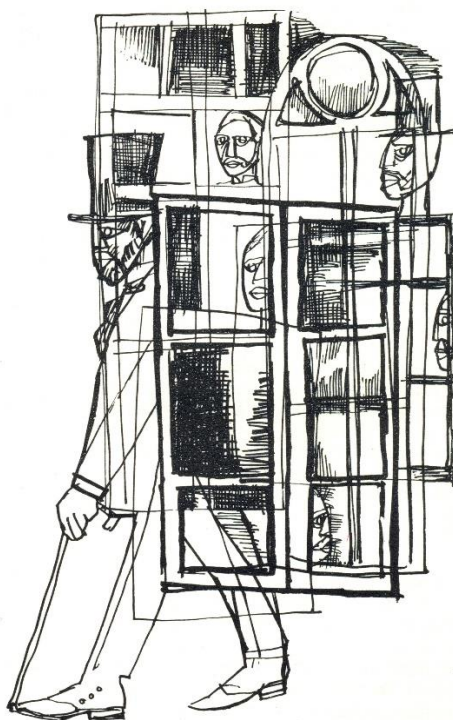


Fig. 36 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Memórias póstumas...*, 1970, p. 189.

Em outra ilustração que tematiza as reflexões do narrador, vê-se a já conhecida figura do cavalheiro, que caminha por entre um conjunto de fragmentos de janelas (Fig. 36); dentro delas aparecem diferentes rostos masculinos e femininos. A composição, de belo efeito decorativo, remete à forma como Cubas compreende a moral, em meio ao episódio em que ele encontra uma moeda de ouro, decidindo levá-la ao chefe de polícia para que fosse devolvida ao seu verdadeiro dono. A boa ação o enche de orgulho e vaidade:

E eu espriava todo o meu ser na contemplação daquele ato, revia-me nêle, achava-me bom, talvez grande. Uma simples moeda, hem? Vejam o que é ter valsado um pouquinho mais.

Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir

outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso. (*Memórias póstumas...*, p. 123-124).

O embrulho a que ele se refere aparece logo no capítulo seguinte, contendo cinco contos de réis que ele deposita no banco, onde escuta ainda muitos elogios pelo seu procedimento no caso da moeda de ouro. Na “lei da equivalência das janelas”, assim, é expressa a sua moral dúbia e flexível, que se manifesta também no seu caso amoroso com Virgília, casada com Lôbo Neves, com quem ele mantém relações cordiais de amizade. A janela é um elemento presente no episódio em que Lôbo Neves aparece na casa da Gamboa mantida especificamente como um disfarce para os amantes, onde Cubas e Virgília realizam seus encontros clandestinos sob a proteção de D. Plácida:

D. Plácida, que espreitava a ocasião idônea para a saída, fecha súbitamente a janela e exclama:

– Virgem Nossa Senhora! Aí vem o marido de Iaiá!

O momento de terror foi curto, mas completo. Virgília fêz-se da côr das rendas do vestido, correu até a porta da alcova; D. Plácida, que fechara a rótula, queria fechar também a porta de dentro; eu dispus-me a esperar o Lôbo Neves. Esse curto instante passou. Virgília tornou a si, empurrou-me para a alcova, disse a D. Plácida que voltasse à janela; a confidente obedeceu. (*Memórias póstumas...*, p. 190).

Passado o susto, Brás Cubas recorda, no capítulo imediatamente posterior, a “lei da equivalência das janelas”; a ilustração, sugerindo as presenças furtivas de vários rostos por trás das janelas, sintetiza as diferentes digressões do narrador, estabelecendo também uma referência a um episódio específico.

Consideradas em seu conjunto, as ilustrações para *Memórias póstumas de Brás Cubas* são bastante variadas, tanto em termos da eleição dos elementos figurados como na relação que estabelecem com o texto. Nas imagens são figurados personagens, episódios específicos e, em muitas delas, são feitas referências às digressões discursivas do personagem. E é exatamente por conta desta variedade que cabe a pergunta: como estas ilustrações se relacionam com o texto em termos do ponto de vista e da peculiar retórica narrativa criada por Machado?

O caráter geral das ilustrações, com sua variedade de temas e abordagens da matéria textual, parece seguir de perto a organização do livro, com seu peculiar ponto de vista – narrado em primeira pessoa, mas com o distanciamento possibilitado pela

invenção do defunto-narrador –, suas numerosas digressões, seu compasso e andamento vário e acidentado. Como aliás é explicitado pelo próprio narrador, que, em diálogo com o leitor, considera-o culpado dos defeitos do livro, ao mesmo tempo em que aponta o seu encadeamento tortuoso:

Mas o livro é enfadonho e cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (*Memórias póstumas...*, p. 150).

Acompanhando, assim, o andamento e a organização desconcertante do livro, o ilustrador assume uma postura análoga à do autor implícito, que coordena e manipula tanto a matéria narrada em si quanto o próprio narrador dramatizado – através de cujo discurso se entrevê a figura de Brás Cubas. Como a análise das ilustrações demonstra, o ponto de vista definido por Poty é sempre mais ou menos distanciado: o espectador é situado alternativamente por trás ou à frente do narrador, à distância ou em proximidade, capaz de visualizar, materializadas, tanto as atitudes de Brás Cubas em determinados episódios quanto as suas digressões filosóficas, assim como um ou outro personagem (Marcela, Quincas Borba, Lobo Neves). A visão proporcionada, no entanto, é sempre uma visão “de fora”, uma visão externa, que não busca se confundir com a maneira como Cubas vê a realidade. Como observador externo, Poty se coloca como um coautor que apresenta a sua visão dos fatos, uma versão *sua*, específica e autoral – tão autoral que permite que ele estabeleça divergências explícitas com relação ao texto, como é o caso da transformação do hipopótamo referido no texto em um, ou melhor, em três rinocerontes. Mesmo na possibilidade deste desvio específico ser fruto de um simples engano, ele vem reiterar a diferença da imagem com relação ao texto, instituindo uma “voz” autoral própria – ou, melhor dizendo, proporcionando a sua própria *visão* autoral, com suas intrusões e comentários particulares, que convivem e, de certa forma, competem com o texto da obra literária.

As ilustrações de Poty para as *Memórias póstumas de Brás Cubas* consistem em uma interpretação da literatura de Machado que privilegia os seus aspectos múltiplos e cambiáveis, que se manifestam, no romance, através da multiplicidade dos discursos do narrador, o que é realizado através dos movimentos de distanciamento efetuados pelo defunto autor que revive, em tom memorialístico, a sua vida. Segundo Ronaldo de Melo

e Souza – que, na contramão da crítica tradicional de Machado de Assis, rejeita o entendimento das *Memórias póstumas* como um divisor de águas entre uma suposta fase romântica e os romances posteriores, de características mais modernas –, o narrador machadiano se caracteriza, precisamente, pela heterogeneidade e multiplicidade:

O personagem principal de toda a obra machadiana é o narrador singularizado como ator dramático e, portanto, como completo fingidor. Machadianamente concebido, o narrador se representa na ficcionalização de narradores inumeráveis (o narrador sentencioso, o irônico, o cínico, o cômico, o trágico, o grave, o leviano, o tragicômico, etc.) para se haver com o dinamismo heterogêneo das representações e vivência de papéis. O caráter cambiante do narrador machadiano não tem nada de volúvel. O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes constitui o exemplo extremo e sério da genuína representação da alteridade. (SOUZA, 2006, p. 16).

A ilustração de Poty, assim, coloca em relevo precisamente a heterogeneidade da narrativa machadiana, representando-a visualmente com a “pena da galhofa” – destacando a sua dimensão irônica e por vezes ridícula, colocando em relevo os aspectos contraditórios e farsescos do protagonista. E, se o narrador machadiano ironiza a si mesmo, discutindo, em várias ocasiões, a sua própria atividade narrativa, pode-se aventar que também o ilustrador comenta, pela via irônica, o seu próprio processo de trabalho, sujeito a falhas e enganos: seria esse o sentido mais preciso do flagrante e reiterado desvio em relação ao texto representado pelo rinoceronte de Poty, tão intencional e gratuitamente absurdo quanto o hipopótamo que habita o delírio de Brás Cubas.

4.4. A visão evanescente: *A mão e a luva*, *Ressurreição* e *Dom Casmurro*

Em outras três obras de Machado de Assis, publicadas no modesto formato da coleção “Clássicos Brasileiros” das Edições de Ouro, Poty efetuou experimentações estilísticas que assumem características bastante destoantes do conjunto da sua obra. Para *A mão e a luva* (1970), *Ressurreição* (s.d.) e *Dom Casmurro* (s.d.)¹, o artista criou

¹ Vários livros da coleção “Clássicos Brasileiros”, das Edições de Ouro, não possuem qualquer indicação de data. No entanto, o fato de várias características gráficas – como formato, desenho da capa, fonte, etc. – serem idênticas ou bastante semelhantes permite supor que a distância cronológica entre estas edições não seja muito grande. Os três volumes foram aqui agrupados por conta dos aspectos estilísticos em comum, além de pertencerem ao mesmo autor.

imagens realizadas quase que inteiramente através de valores de claro-escuro obtidos com a sobreposição de hachuras. São imagens evanescentes e etéreas, de que os contornos firmes e marcados que caracterizam a maior parte da sua obra parecem desaparecer progressivamente; a linha, assim, deixa de ter relevância individual, integrando as massas tonais que definem as formas, os planos espaciais e a composição. Na sua acumulação, a hachura proporciona um peculiar efeito vibrátil, gerado no ritmo das linhas negras sobrepostas e do branco da página que emerge por entre os vazios da trama – efeito esse que é valorizado na mesma medida em que os contornos são desvalorizados.

É tentador caracterizar estas imagens como “impressionistas”: com efeito, a corrente artística do impressionismo, na pintura do século XIX, dissolveu a construção linear das formas pelo contorno para realizar imagens definidas através de contrastes cromáticos vibráteis, obtidos pela sobreposição das pinceladas em diferentes cores e direções. Também a prosa de Machado de Assis foi caracterizada como impressionista por alguns críticos, como José Guilherme Merquior, que compreendeu o “impressionismo” de Machado como uma primeira manifestação, na literatura nacional, de uma função problematizadora dos significados da vida e da existência, dominante na arte literária do Ocidente desde o Romantismo (MERQUIOR, 1979, p. 153-154). Em um artigo de Patrícia Lessa Flores da Cunha, a associação com o impressionismo pictórico é ainda mais aprofundada, especialmente nos contos de Machado, que,

[...] renunciando aos pormenores, manteve-se fiel ao seu *motivo*, e assim realizou a sua impressão, traduzida por uma composição peculiar de luz e sombra – de enfoques – e não de objetos em si, dispensando assim a eventual necessidade de uma disposição equilibrada das imagens no seu texto e a representação do espaço numa visão perspectiva, histórica. Criou, com isso, uma prosa fragmentária, também em fragmentos – da qual a evidência mais bem acabada são seus contos –, própria de impressionistas. [...]

A atmosfera impressionista, sugerida pelas vibrações das cores separadas e cheia de reflexos de luzes, consistia no *motivo* central do artista impressionista. Machado de Assis também teria, por certo, o seu motivo central, qual seja o do *reconhecimento da duplicidade e ambigüidade das situações e das emoções* que perfazem o cotidiano da existência humana [...].

Essa visão *impressionista* da realidade, marcada sobretudo pela noção do fragmentário, em que desapareceria o traçado nítido, a linha pura, a fim de impor-se uma *pintura* de pinceladas soltas e amplas, ou de pequenos toques e retoques — que, na pintura, propriamente dita, correspondia à dissociação da cor, obtendo maior vibração, e ao desmanchamento do contorno definido dos objetos — foi, com certeza, compartilhada pela escrita de Machado de Assis, singularmente reconhecida por sua ênfase na sugestão mais que na afirmação peremptória das coisas. (CUNHA, 1996).

Apesar da pertinência da comparação, é preciso atentar para o fato de que o termo crítico é, precisamente, uma comparação e uma metáfora – e mais uma metáfora originada no terreno das artes visuais que vem a habitar o universo da teoria literária. No entanto, falar em “impressionismo” para as ilustrações de Poty em alguns dos romances de Machado de Assis é um anacronismo que só pode ser admitido tendo-se em mente que, também neste caso, trata-se de uma metáfora, ou, no máximo, de uma referência artística empregada intencionalmente pelo ilustrador. Como buscaremos demonstrar, o que se vê nas ilustrações de Poty para *A mão e a luva*, *Ressurreição* e *Dom Casmurro* é a criação de uma determinada *forma de visão* que efetua um diálogo bastante específico com o mundo criado no texto literário, em que são colocadas em relevo as formas como o narrador ou os personagens veem o mundo. Também no impressionismo histórico, o processo fenomênico da visão estava no centro das suas considerações poéticas e teóricas. Cabe aqui, portanto, investigar a pertinência da metáfora, e buscar compreender como nascem estas imagens etéreas e evanescentes e qual a sua relação com a literatura machadiana.

Tradicionalmente considerado como um dos representantes da “fase romântica” de Machado de Assis, o objetivo do romance *A mão e a luva* teria sido, segundo o próprio autor, na *Advertência* de 1874, o “desenho de caracteres”, de cujos defeitos o autor se desculpa por conta da sua publicação primeira em forma de folhetim:

Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres, – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão saído verdadeiros? (*A mão e a luva*, p. 23).

Ainda mais uma metáfora de origem visual, o “desenho de caracteres”, efetivamente, é o elemento privilegiado no romance, cujo primeiro capítulo apresenta as figuras, profundamente diversas, de Estêvão, que, desiludido no amor, deseja, romanticamente, morrer, e Luís Alves, seu amigo e confidente, que busca acalmar as turbulentas emoções do outro, levando-o para casa e pedindo à mãe que mande um escravo levar chá para os seus aposentos.

O chá subiu daí a pouco. Estêvão, a muito rôgo do hóspede, bebeu dous goles; acendeu um cigarro e entrou a passear ao longo do aposento, enquanto Luís Alves, preferindo um charuto e um sofá, acendeu o primeiro e estirou-se no

segundo, cruzando beatificamente as mãos sôbre o ventre e contemplando o bico das chinelas, com aquela placidez de um homem a quem não gorou nenhum namôro. [...]

Cursavam êstes dous moços a academia de S. Paulo, estando Luís Alves no quarto ano e Estêvão no terceiro. Conheceram-se na academia, e ficaram amigos íntimos, tanto quanto podiam sê-lo dous espíritos diferentes, ou talvez por isso mesmo que o eram. Estêvão, dotado de extrema sensibilidade, e não menor fraqueza de ânimo, afetuoso e bom, não daquela bondade varonil, que é apanágio de uma alma forte, mas dessa outra bondade mole e de cêra, que vai à mercê de tôdas as circunstâncias, tinha, além de tudo isso, o infortúnio de trazer ainda sôbre o nariz os óculos côr-de-rosa de suas virginais ilusões. Luís Alves via bem com os olhos da cara. Não era mau rapaz, mas tinha o seu grão de egoísmo, e se não era incapaz de afeições, sabia regê-las, moderá-las, e sobretudo guiá-las ao seu próprio interêsse. (*A mão e a luva*, p. 28-29).

Não deixa de ser significativo que, dentre os elementos empregados para este primeiro esboço textual dos personagens, a visão figure como um dos elementos centrais, contrapondo a visão “côr-de-rosa” de Estêvão à visão direta e atenta à materialidade de Luís Alves, que vê bem “com os olhos da cara”. É também um tipo específico de visão que se manifesta na primeira ilustração do romance (Fig. 37), em que se vê um homem elegante, sentado em atitude relaxada e meio contemplativa, construído por meio de uma hachura nervosa, que quase faz desaparecer os contornos da forma representada. Note-se, no entanto, que a representação do corpo na imagem não é realizada dentro de moldes naturalistas, mas sim com deformações e exageros expressivos: a cabeça é proporcionalmente muito grande, ao passo que o corpo é muito estreito e franzino. Sob a hachura, as formas do rosto são pouco reconhecíveis; o destaque, portanto, se dá à atitude corporal da figura e à sua imersão numa atmosfera qualificada, em termos de claro-escuro, pela hachura enérgica, nervosa.

Como Machado, portanto, o ilustrador busca, aqui, “desenhar um caráter”, porém não exatamente no sentido mais tradicional de fazer representar certas características entendidas como definidoras de um indivíduo: a ilustração, neste caso, constitui uma *forma de visão* da figura, que se volatiliza em meio ao ambiente. No entanto, esta visão, digamos, evanescente, não se efetua como uma representação gráfica do fenômeno da percepção ótica – que estava no núcleo da poética visual do impressionismo pictórico –, mas como uma imagem de caráter expressivo: Poty continua, assim, fiel à sua afiliação estilística mais próxima do expressionismo, estendendo, porém, o alcance dos seus procedimentos gráficos, que volatilizam a figura e a tornam parte de um ambiente pouco definido, impalpável.



Fig. 37 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *A mão e a luva*, 1970, p. 33.



Fig. 38 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *A mão e a luva*, 1970, p. 43.

O comentário visual de caráter expressivo se faz bastante claro na próxima ilustração, que mostra, em primeiro plano, um escravo que traz o bule de chá e a xícara em uma bandeja; em um plano mais distante e representado em menor escala, vê-se a mesma figura elegante da ilustração anterior, sentada confortavelmente em uma cadeira (Fig. 38). No texto, o escravo é um elemento absolutamente secundário, aparecendo numa única ocasião, quando traz uma xícara de chá para Estêvão (*A mão e a luva*, p. 44); a sua inclusão na imagem, colocando-o literalmente no primeiro plano, funciona como um lembrete ao leitor de que a sociedade escravagista, com suas crueldades e suas contradições, está subentendida no mundo ficcional do romance. A superioridade intelectual e controle das emoções por parte de Luís Alves aparecem, assim, como parte de uma estrutura social injusta e contraditória, que estão pressupostas na sua existência – aspecto jamais explorado no romance, mas que o ilustrador traz à tona de forma bastante explícita.

Por outro lado, o caráter evanescente das ilustrações de *A mão e a luva* também parece evocar a sua distância no passado, como se fossem, tais como as aspirações políticas de Estêvão, “vagas, intermitentes, vaporosas” (*A mão e a luva*, p. 40); ou, como nas evocações literárias trazidas pela primeira visão de Guiomar, “[...] a desconhecida foi

sucessivamente comparada a um serafim de Klopstock, a uma fada de Shakespeare, a tudo quanto na memória dêle havia de mais etéreo, transparente, ideal.” (*A mão e a luva*, p. 46). É neste espírito que Poty realiza o retrato de Guiomar (Fig. 39), construído, como as demais ilustrações do romance, com o emprego da hachura composta de linhas nervosas e irregulares, em alguns lugares mais concentrada, em outros mais dispersa, dividindo com o contorno a função de definir as formas do rosto feminino. A sua expressão séria e compenetrada revela a “gravidade” com que ela é caracterizada desde a sua infância:

Na idade de apenas dez anos, tinha Guiomar uns desmaios de espírito, uns dias de concentração e mudez, uma seriedade, a princípio intermitente e rara, depois freqüente e prolongada, que desdiziam da meninice e faziam crer à mãe que eram prenúncios de que Deus a chamava para si. Hoje sabemos que não eram. Seria acaso efeito daquela vida solitária e austera, que já lhe ia afeiçoando a alma e como que apurando as fôrças para as pugnas da vida? (*A mão e a luva*, p. 60).



Fig. 39 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *A mão e a luva*, 1970, p. 61.

A definição esfumada e vaga da imagem é a forma como o ilustrador interpreta, no meio visual, a duplicidade ambígua de Guiomar, que não é apenas uma característica do personagem, mas efeito da própria narrativa de Machado, em que a relativização dos

pontos de vista impede a construção de um julgamento definitivo acerca dos personagens. Como demonstra Ronaldo de Melo e Souza,

A subordinação dos eventos narrados ao primado axiológico da relatividade do ponto de vista constitui o princípio de construção da narrativa machadiana. Fica bem claro, portanto, o motivo por que o narrador se preocupa em distinguir a sua visão da mundividência dos personagens. Na mediação complexa da perspectiva dual da narrativa se representam dialetizados o envolvimento emocional dos personagens e o distanciamento irônico do narrador. A caracterização de *A mão e a luva* como romance romântico resulta do erro analítico da tradição crítica, que não consegue depreender a interação dialética da ironia do narrador e da tonalidade sentimental do evento narrado. (SOUZA, 2006, p. 86).

Efetivamente, o “desenho de caracteres” do romance machadiano é bastante distante da psicologia mais simples e unidirecional que se constata, por exemplo, nos personagens de um José de Alencar, exemplar da literatura romântica no Brasil. A figura de Guiomar, efetivamente, não cabe nos moldes românticos: na moça de origem humilde, que acaba por se tornar uma espécie de substituta da filha morta da baronesa, sua madrinha, elevando-se assim do seu meio social de origem, misturam-se o sentimento e o interesse, em uma relativização completa da moral simplista e do sentimentalismo românticos. Inteligente e observadora, ela busca conscientemente portar-se como uma substituta da filha morta, Henriqueta, o que não impede que os seus sentimentos pela baronesa também sejam reais; a própria baronesa, por outro lado, também é absolutamente consciente dos esforços de Guiomar:

Pouco depois estabeleceu-se Guiomar definitivamente em casa da madrinha, onde a alegria reviveu, gradualmente, graças à nova moradora, em que havia um tino e sagacidade raros. Tendo presenciado, durante algum tempo, e não breve, o modo de viver entre a madrinha e Henriqueta, Guiomar pôs todo o seu esforço em reproduzir pelo mesmo teor os hábitos de outro tempo, de maneira que a baronesa mal pudesse sentir a ausência da filha. Nenhum dos cuidados da outra lhe esqueceu, e se em algum ponto os alterou foi para aumentar-lhe novos. Esta intenção não escapou ao espírito da baronesa, e é supérfluo dizer que dêste modo os vínculos do afeto mais se apertaram entre ambas.

Ao mesmo tempo que ia provando os sentimentos de seu coração, revelava a moça, não menos, a plena harmonia de seus instintos com a sociedade em que entrara. A educação, que nos últimos tempos recebera, fêz muito, mas não fêz tudo. A natureza incumbira-se de completar a obra, – melhor diremos, começá-la. Ninguém adivinharia nas maneiras finamente elegantes daquela moça, a origem mediana que ela tivera; a borboleta fazia esquecer a crisálida. (*A mão e a luva*, p. 64-65).

Uma das manifestações da dualidade e da indefinição de Guiomar é o momento em que ela recebe uma carta de Jorge, o sobrinho da baronesa de quem ela é afilhada e protegida e que figura como um pretendente que convém às aspirações da madrinha, mas que não desperta na moça nenhuma atração. Guiomar então pondera os seus sentimentos para não magoar a rica senhora e garantir, assim, o seu futuro:

[...] dado o amor que a baronesa tinha ao sobrinho, até que ponto a recusa iria magoá-la? Guiomar varreu do espírito os receios que lhe nasciam de tais interrogações; mas sentiu-os primeiro, pesou-os antes de os arredar de si, o que revelará ao leitor em que proporção estavam nela combinados os sentimentos e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida. (*A mão e a luva*, p. 99).

Guiomar, assim, é “ambiciosa”, tal como Luís Alves, mas sem deixar de ser sentimental: seus sentimentos são moderados de acordo com o interesse e o cálculo. Há, portanto, uma indefinição dos limites entre o sentimento e o interesse, e é esta indefinição que se busca expressar no modo de construção do retrato de Guiomar, assim como das demais ilustrações do romance.

A visão evanescente e etérea também é empregada na figuração de episódios específicos do romance. O encontro entre Estêvão e Guiomar é apresentado com a figura masculina no primeiro plano, voltada para a silhueta mais clara da moça, ao fundo (Fig. 40). As posturas corporais das duas figuras são contidas, lacônicas; com os braços postados atrás do corpo, a figura de Estêvão expressa uma vaga atitude respeitosa e distante. Os dois personagens são representados em trajes de época, mas a figura de Guiomar é apenas uma silhueta vaga e imprecisa, em que se destaca o volume amplo do vestido, o chapéu, a sombrinha. A ideia de esboço é sugerida também no corpo do texto, em que o narrador apresenta a visão que Estêvão tem de Guiomar, a qual se mantém distante e pouco receptiva às suas tentativas de estabelecer um diálogo mais caloroso:

Guiomar falava com certa graça, um pouco hirta e pausada, sem viveza, nem calor.

Estêvão, que a maior parte do tempo ficara a ouvi-la, observava entre si que as maneiras da môça não lhe eram desnaturais, ainda que podiam ser calculadas naquela situação. A Guiomar que êle conhecera e amara era o embrião da Guiomar de hoje, o esboço do painel agora perfeito: faltava-lhe outrora o colorido, mas já se lhe viam as linhas do desenho. (*A mão e a luva*, p. 51).



Fig. 40 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *A mão e a luva*, 1970, p. 85.



Fig. 41 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *A mão e a luva*, 1970, p. 111.

Em um novo encontro no mesmo local, em que Estêvão revela os seus sentimentos para com Guiomar, a resposta da moça tem o efeito de desmanchar as suas ilusões amorosas. Compreendendo o seu intuito antes que ele o expressasse abertamente, Guiomar concede-lhe bem mais do que o único minuto que Estêvão pede a ela, destruindo, no entanto, todas as suas fantasias:

– Não um, mas dez [minutos] – respondeu a moça estacando o passo e voltando o rosto para êle – e serão provavelmente os últimos em que falaremos a sós. Cedo à comiseração que me inspira o seu estado; e pois que rompeu o longo e expressivo silêncio em que se tem conservado até hoje, concedo-lhe que diga tudo, para me ouvir uma só palavra.

A moça falara num tom sêco e imperioso, em que mais dominava a impaciência do que a comiseração a que vinha de aludir. O coração de Estêvão batia-lhe como nunca, – como o coração costuma bater nas crises de uma angústia suprema. Todo aquêles castelo de vento, laboriosamente construído nos seus dias de ilusão, todo êle se esboroava e desfazia, como vento que era. Estêvão arrependera-se do impulso que o levara a violar ainda uma vez o segredo dos seus sentimentos íntimos, a abrir mão de tantas esperanças, alimentadas com o melhor do seu sangue juvenil.

Alguns instantes decorreram em que nem um nem outro falou: ambos pareciam medir-se, ela serena e quieta, êle trêmulo e gelado. (*A mão e a luva*, p. 84).

Este trecho parece ser a referência principal da ilustração, que mostra as duas figuras em atitude estática e congelada, momento em que Estêvão se vê sem ação diante de uma Guiomar impassível e inatingível. Como o “castelo de vento” construído pelo romântico jovem, a imagem também se desmaterializa na profusão das hachuras, e a imagem da moça permanece como um esboço inacabado e distante.

A mesma visão indefinida e lacunar é empregada na representação de Jorge a escrever uma declaração de amor destinada a Guiomar (Fig. 41), atitude sugerida pela própria baronesa, que imagina a afilhada inclinada a aceitar o amor do jovem, que, no entanto, tem dúvidas acerca dos sentimentos da moça.

Jorge saiu dali singularmente agitado; a conversa da baronesa dera-lhe nervo e resolução, e o quadro do casamento começou a desenhar-se no espírito, como o relógio que o menino tem de usar pela primeira vez. Até ali deixara-se êle ir à feição das águas; agora via a necessidade e a possibilidade de abicar à riba feliz do matrimônio.

As dúvidas de Jorge não lhe saltaram o espírito; apenas chegou a casa travou da pena, e lançou na fôlha branca e lustrosa de seu papel uma confissão elegante e polida, que todavia refundiu duas ou três vêzes, primeiro que a desse por pronta. Acabada a redação final, transcreveu aquela prosa do coração na mais nítida fôlha que havia em casa, – dobrou e meteu-a na algibeira. (*A mão e a luva*, p. 95).

A atmosfera se adensa na ilustração que representa o diálogo travado entre Luís Alves – que passa, supostamente, a auxiliar a causa de Estêvão – e Guiomar (Fig. 42). Em uma ocasião anterior, Luís Alves havia tentado dissuadir a baronesa de fazer uma longa viagem em companhia de suas duas agregadas, o que ia contra os interesses de Estêvão; no entanto, Alves descobre-se enamorado da moça, e quando a viagem é adiada por conta de um surto de cólera na região de destino, o jovem ambicioso a surpreende com uma declaração de amor:

Na noite do mesmo dia em que ficou assentado diferir a viagem para melhores tempos, achavam-se em casa da baronesa algumas pessoas de fora; Guiomar, sentada ao piano, acabava de tocar, a pedido da madrinha, um trecho de ópera da moda.

– Muito obrigada, disse ela a Luís Alves que se aproximara para dirigir-lhe um cumprimento. Está alegre! Parece que é a satisfação de me haver malogrado o maior desejo que eu tinha nessa ocasião.

– Não fui eu, disse êle, foi a epidemia.

– Sua aliada, parece.

– Tudo é aliado do homem que sabe querer, respondeu o advogado dando a esta frase um tanto enfática o maior tom de simplicidade que lhe podia sair dos lábios.

Guiomar curvou a cabeça e esteve alguns instantes a perpassar os dedos pelas teclas, enquanto Luís Alves, tirando de cima do piano outra música, dizia-lhe:

– Podia dar-nos êste pedaço de Bellini, se quisesse.

Guiomar pegou maquinalmente na música e abriu-a na estante.

– Então era vontade sua? perguntou ela continuando o assunto interrompido do diálogo.

– Vontade certamente, porque era necessidade.

– Necessidade, – tornou ela começando a tocar, menos por tocar que por encobrir a voz; mas necessidade por quê?

– Por uma razão muito simples, porque a amo. (*A mão e a luva*, p. 137).



Fig. 42 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *A mão e a luva*, 1970, p. 129.

Representada na semiobscuridade criada pela acumulação das hachuras em várias direções, a cena deixa a figura de Luís Alves, levemente curvado sobre a moça, bastante indistinta, em meio à penumbra; Guiomar, mais iluminada, aparece de costas, de forma que dela se vê apenas o vestido e a atitude concentrada diante do piano. A ambientação vaga sugere o isolamento momentâneo que o casal cria em torno de si no momento do diálogo, que não é ouvido pelos demais convidados da baronesa. No conjunto, a imagem tem o mesmo aspecto de ação contida e estática das demais ilustrações, que privilegiam, assim, as tensões figuradas pela ótica etérea e evanescente da representação.

Fugindo, assim, ao registro narrativo mais imediato, e empregando a figuração dos personagens de forma a estabelecer representações fugidias e instáveis, as ilustrações de Poty para *A mão e a luva* interpretam e comentam o texto machadiano através da indefinição visual. O ilustrador coloca em evidência, assim, o ceticismo do narrador, que opera ironicamente com as convenções do romantismo, de que Estêvão é uma caricatura tragicômica. Como percebe Ronaldo de Melo e Souza, o “desenho de caracteres” efetuado por Machado não tem nada de sólido ou de estável, mas está sujeito às suas transformações de acordo com o tempo e a ocasião, sofrendo alterações ou assumindo diferentes máscaras para cada situação:

A proliferação das diferenças dos caracteres no tempo e no espaço e a inconstância das opiniões, dos humores e dos caprichos de cada individualidade não se compatibilizam com as idealizações interpretativas, que subordinam a singularidade existencial a uma síntese geral. O eu não é uma essência que persiste idêntica a si mesma, mas uma coalescência susceptível de múltiplas representações. Evanescente, porque se modifica em cada momento de sua existência, o sujeito que ostenta um perfil inalterável se denuncia como uma máscara em que finge o disfarce do rosto externo [...]. (SOUZA, 2006, p. 86).

Privilegiando o instável e o evanescente, o ilustrador renuncia à representação precisa e definida: com exceção do retrato de Guiomar, nas imagens os rostos são vagos, indefinidos ou inexistentes, e mesmo o retrato da moça é realizado de modo a tornar as formas fluidas e imprecisas. A indefinição da imagem, aqui, funciona como correlato da dúvida expressa pelo próprio autor, que, sobre os caracteres desenhados no livro, indaga-se: “Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?” (*A mão e a luva*, p. 23). As ilustrações, assim, compartilham com o narrador a indefinição que ele cria nos vários “desenhos de caracteres” que se efetuam ao longo do romance.

Nas ilustrações para o primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, as imagens são construídas de forma semelhante, mas a indefinição, nesse caso, aproxima-se mais da visão de um dos personagens. A primeira ilustração (Fig. 43) apresenta um casal em perfil, de mãos dadas, numa posição sugestiva de um encontro romântico. Construídas através da hachura – não irregular, como nas ilustrações de *A mão e a luva*, mas privilegiando o uso de linhas horizontais e verticais, incluindo ainda algumas áreas definidas por manchas negras –, as figuras são evanescentes, desmaterializadas, como que inacabadas. Curiosamente, o livro inclui, várias páginas adiante, uma ilustração bastante semelhante (Fig. 44), porém mais completa e definida; além das diferenças de

caráter estilístico, no segundo desenho as posições do homem e da mulher estão invertidas. A reiteração da imagem nas duas versões sugere, de forma ainda mais direta, o inacabamento e a indefinição das figuras, como se elas estivessem em um processo contínuo de construção, com o desenho sendo apresentado em diferentes estágios de acabamento.



Fig. 43 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Ressurreição*, s.d., p. 59.



Fig. 44 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Ressurreição*, s.d., p. 109.

Como em *A mão e a luva*, o autor explica os seus objetivos na *Advertência* que precede o texto: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.” (*Ressurreição*, p. 32). O enredo do romance trata do relacionamento amoroso entre o médico Félix e Livia, uma jovem viúva, relação esta que passa por várias desventuras motivadas pelos exagerados ciúmes de Félix. O encontro amoroso ocorre no romance em um episódio apresentado em tintas românticas tanto por conta do teor do diálogo quanto pelas intervenções do narrador:

– [...] amo-a, e seria impossível negá-lo, porque a minha voz e meu rosto hão de tê-lo dito melhor do que as minhas palavras. Não percebe isso há muito tempo? Não adivinhou já que a esperança do seu amor é para mim toda a

felicidade de amanhã? Diga! diga uma palavra só, cruel ou benévola, mas uma e definitiva.

Lívia escutara-o enlevada, e a sua resposta foi mais eloqüente que a declaração do doutor; estendeu-lhe a mão trêmula e fria, e embebeu nos olhos dele um longo olhar de agradecimento e felicidade.

– Ama-me também? perguntou Félix depois de alguns minutos de muda contemplação.

– Oh! muito! suspirou a moça.

E ambos ali ficaram silenciosos, ofegantes e enamorados, nesse êxtase dulcíssimo que é porventura o melhor estado da alma humana. Ambos, porque o coração do médico, naquele instante ao menos, palpitava com igual fervor. (*Ressurreição*, p. 71-72).

A paixão entre os dois, no entanto, estava destinada a ser fonte de sofrimentos e conflitos, dado o caráter instável e ciumento de Félix. O narrador apresenta estes aspectos psicológicos do personagem já no primeiro capítulo, fiel ao seu objetivo de apresentar o desenho dos caracteres:

Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar. Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis. (*Ressurreição*, p. 34).

O inacabamento da ilustração, assim, é análogo ao caráter de Félix: as figuras, desmaterializadas, fazem referência ao relacionamento entre o protagonista e a jovem viúva, que passa por diversos momentos de aproximação e afastamento, sem jamais alcançar uma situação estável ou efetivar-se pelo casamento, que chega a ser marcado, mas nunca acontece. A visão evanescente e vaga não permite identificar nenhum detalhe ou traço caracterizador mais elaborado, de forma que a imagem se constrói pela sugestão vaga oferecida pelas massas de claro-escuro; na segunda ilustração do mesmo tema, as figuras parecem definir-se um pouco mais, mas ainda assim os seus rostos são apagados pelos traços acumulados, negando ao espectador a identificação individualizadora dos personagens. Essa ausência do rosto dos personagens lembra, de certa forma, as figuras sem rosto das ilustrações de *Senhora* e *Diva*, tratadas no capítulo anterior; em *Ressurreição*, no entanto, elas estão envolvidas em uma atmosfera gráfica que estabelece uma *forma de visão* específica, como pode-se constatar nas demais imagens do livro.

Essa visão corresponde ao espírito de Félix, oscilante, “mais que tudo fraco e volúvel” (*Ressurreição*, p. 104), que jamais concretiza ou estabiliza um sentimento,

quanto mais uma ação positiva no sentido de ligar-se emocionalmente a alguém. Logo após a declaração de amor, seus sentimentos oscilam entre acreditar no amor da viúva e considerá-lo como capricho e “pendor sensual”:

A viúva tornou a ocupar-lhe o espírito. Recapitulou então tudo o que se passara em Catumbi, as palavras trocadas, os olhares ternos, a confissão mútua; evocou a imagem da moça e viu-a junto dele, pendente de seus lábios, palpitante de sentimento e ternura. Então a fantasia começou a debuxar-lhe uma existência futura, não romanesca nem legal, mas real e prosaica, como ele supunha que não podia deixar de ser com um homem inábil para as afeições do céu.

“E que outra cousa quer ela? dizia o médico a si mesmo. Era, sem dúvida, melhor que houvesse menos sentimento naquela declaração, que tivéssemos navegado mais junto à terra, em vez de nos lançarmos ao mar largo da imaginação. Mas, enfim, é uma questão de forma: creio que ela sente da mesma maneira que eu. Devia tê-lo percebido. Fala com muita paixão, é verdade; mas naturalmente sabe a sua arte; é colorista. [...]”

Quando Félix chegou a casa, estava plenamente convencido de que a afeição da viúva era uma mistura de vaidade, capricho e pendor sensual. (*Ressurreição*, p. 76).

À opinião mutável e indecisa de Félix, portanto, corresponde a visão evanescente e imprecisa proporcionada pela ilustração, em que a imagem está em processo de construção, inacabada, como no caso das duas figurações do casal – ou em processo de dissolução, como na ilustração que figura a partida de Livia em um carro. Após alguns meses, durante os quais os ciúmes de Félix se manifestam, injustificadamente, em várias ocasiões, este acaba rompendo com a viúva e enviando-lhe uma carta “longa e violenta, em que acusava a moça de perfídia e dissimulação.” (*Ressurreição*, p. 89). Livia vem a seu encontro pessoalmente para dissuadi-lo das suas suspeitas, e ele acaba por se convencer, por ora, da sua honestidade. O momento da separação deixa Félix só com os seus pensamentos e conflitos interiores:

– Perdoa-me?

– Sim! disse ela.

E pela primeira vez nessa noite era a sua voz terna e amorosa como de costume. Félix viu-a entrar no carro que partiu imediatamente. Voltou para a sala. Estava irritado contra si mesmo. Reconhecia a sua precipitação; achava-se grosseiramente injusto. Se lhe houvera lembrado a visita da moça, tê-la-ia pedido como o meio único de lhe desvanecer de todo as suspeitas. Agora que ela o deixava, acusava-se de a haver obrigado àquele último recurso. (*Ressurreição*, p. 93).



Fig. 45 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Ressurreição*, s.d., p. 81.

Na ilustração do episódio, vê-se a silhueta encartolada de Félix no primeiro plano, e, ao fundo, a moça no carro (Fig. 45). As silhuetas são definidas unicamente pela hachura; em comparação com as imagens de *A mão e a luva*, o contorno está aqui completamente ausente. Se, por um lado, o ponto de vista é situado atrás do personagem, e portanto “fora” dele, a construção gráfica da imagem sugere aquilo que o narrador onisciente nos apresenta como sendo a visão de Félix da sua relação com Lívia: instável, fugidia, sujeita a dúvidas e inseguranças. O “mundo da imagem”, portanto, é construído de forma a se aproximar do mundo tal como visto pelo personagem, visão essa determinada pela forma como ele experimenta o amor:

O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento de moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjecturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isso brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça. (*Ressurreição*, p. 86).

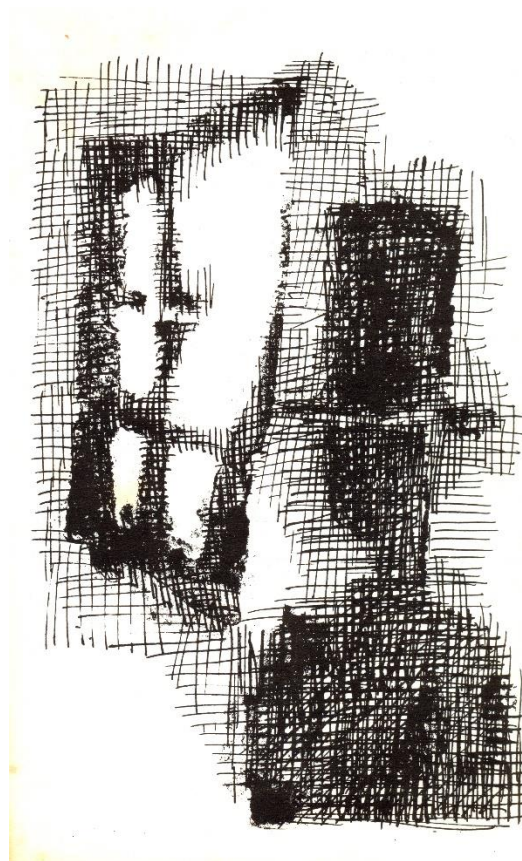


Fig. 46 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Ressurreição*, s.d., p. 131.

Observe-se que o ilustrador não busca representar os sentimentos de Félix (ou de qualquer outro personagem) através das expressões faciais ou da postura corporal, mas sim com o estabelecimento de uma visão específica, de forma que é a própria visualidade, manifestada nos meios de construção gráfica da imagem, que encena a dimensão interior do personagem. As ilustrações funcionam, assim, como suplementações do material textual, criando divergências produtivas em relação ao texto: é assim que se pode compreender a imagem que mostra a silhueta de cartola diante de uma janela, como que espreitando através dela (Fig. 46), cena que não ocorre no texto em nenhum momento. A ilustração evoca o comportamento de Félix, marcado pela dúvida e pela suspeita, sem no entanto estar atrelada a nenhum episódio específico; a figura exageradamente esguia e a perspectiva deformante da janela funcionam, aqui, como indicadores estilísticos dos processos psicológicos do personagem.

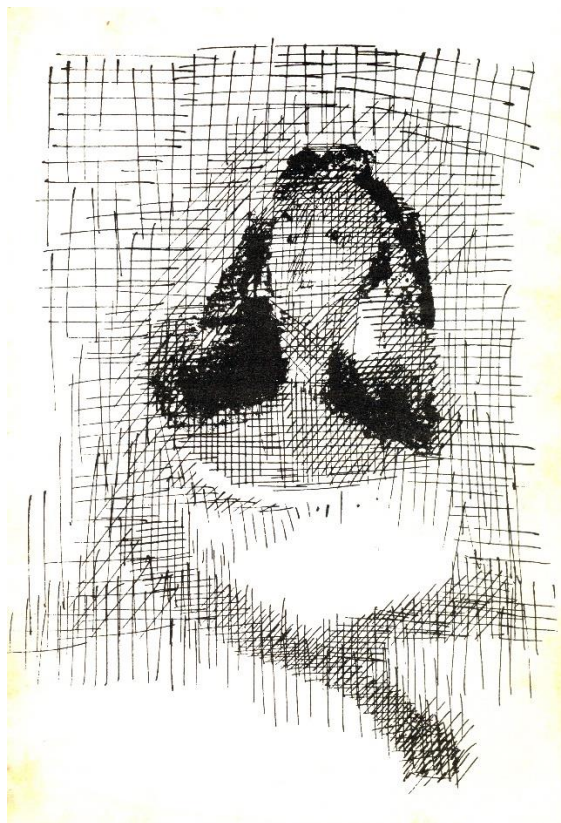


Fig. 47 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Ressurreição*, s.d., p. 157.

A última ilustração do romance (Fig. 47) mostra uma figura feminina realizada dentro da mesma linguagem gráfica das demais ilustrações, muito provavelmente uma representação de Livia, criada no registro do vago e do evanescente. Mais uma vez, a sua representação imprecisa evoca a maneira como Félix a vê – ou como ele não a vê, pois suas impressões da viúva são marcadas pelo erro. Na primeira vez que a encontra, ele acredita que ela seja orgulhosa e inacessível:

Livia tinha efetivamente um ar de rainha, uma natural majestade, que não era rigidez convencional e afetada, mas uma grandeza involuntária sua. A impressão de Félix foi boa e má; achou-lhe uma beleza deslumbrante, mas pareceu-lhe ver atrás daquele rosto senhoril uma alma altiva e desdenhosa.

– Será a rainha da noite, disse ele voltando-se para Raquel; mas não serei eu quem lhe faça a corte.

– Por quê?

– Parece-me orgulhosa; há de tratar a todos como vassalos seus. Não vê com que desdém ouve ela as palavras do cavaleiro que lhe dá o braço? (*Ressurreição*, p. 48-49).

No entanto, a impressão é desmentida ao longo do romance, no qual Félix oscila entre considerá-la ora como a responsável pela ressurreição dos seus sentimentos, ora como pérfida e traidora. No olhar do ciumento Félix, a imagem de Livia não se

materializa, permanecendo volátil, ambígua e, finalmente, inacessível, por conta da corrosão do relacionamento causada pelo próprio rapaz. A ilustração consiste, certamente, numa figuração do personagem; esta figuração, no entanto, é construída de forma a evocar a visão do protagonista, e por isso mesmo é imprecisa, desfocada, sem detalhe nem individualização.

A representação de um personagem como visto através dos olhos de outro é um dos aspectos dominantes das ilustrações de Poty para *Dom Casmurro*, aspecto destacado também por Cilene Margarete Pereira naquele que se destaca como o único artigo sobre a ilustração de Poty que se aproxima mais da abordagem que desenvolvemos aqui (cf. PEREIRA, 2010). O romance, escrito na perspectiva memorialística de Bento Santiago, possui uma estrutura temporal semelhante à das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, colocando em perspectiva os fatos ocorridos no passado ao mesmo tempo em que os revive no presente narrativo. A casa em que o envelhecido Bentinho vive no Engenho Novo, reconstrução da antiga casa em Matacavalos em que ele passou a infância, funciona como um símbolo da narrativa que se inicia:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se com o que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (*Dom Casmurro*, p. 37).

É também sob o signo da memória que se esvai e da imprecisão que são construídos os retratos de Capitu criados para o romance, cujas descrições textuais incluem, repetidas vezes, os célebres “olhos de ressaca”, em cuja rememoração se sente a dissolução da imagem:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (*Dom Casmurro*, p. 90-91).



Fig. 48 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Dom Casmurro*, s.d., p. 67.



Fig. 49 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Dom Casmurro*, s.d., p. 169.

O primeiro retrato (Fig. 48), construído através da luz e sombra das hachuras, busca apresentá-la através da atmosfera evanescente e diáfana, de estilo semelhante às ilustrações para *A mão e a luva* e *Ressurreição*; sua comparação com o texto traz à tona o processo de rememoração da imagem que se processa na narrativa de Bentinho, em que o olhar “se agarra” às feições que parecem se dissolver na vibração luminosa. Em outro retrato de Capitu (Fig. 49), incluído mais à frente na ordem das páginas, os olhos são quase indistinguíveis em meio à hachura; no rosto, as partes luminosas quase se misturam ao fundo, gerando uma imagem que parece estar prestes a se dissolver. Na sua construção lacunar e falha, estes retratos evocam os vazios e as falhas que o próprio narrador confessa, convidando o leitor a completá-las: “É assim que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”. (*Dom Casmurro*, p. 138). E, como o próprio Poty afirmou, a ilustração não visa completar supostas lacunas do texto (A PROPÓSITO de Poty, o ilustrador, 1988); ao contrário, nesse caso específico, as imagens *reafirmam* as lacunas do texto.

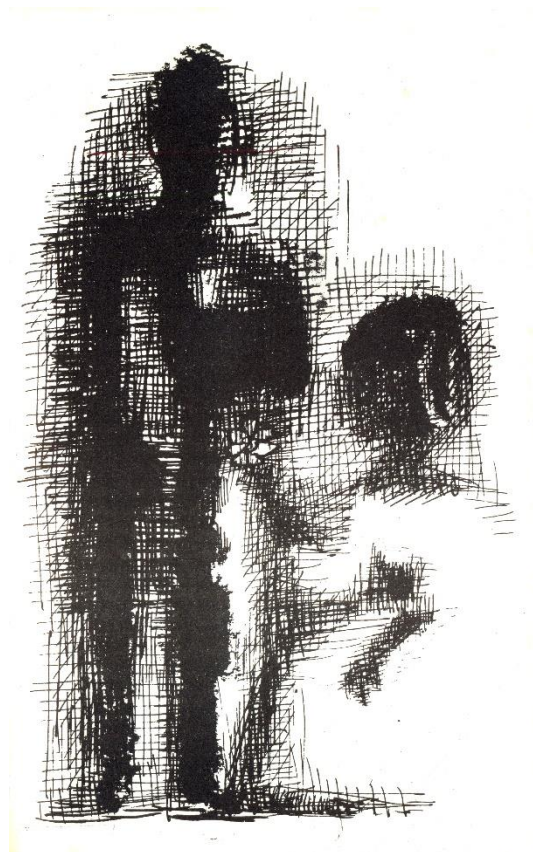


Fig. 50 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Dom Casmurro*, s.d., p. 95.

O gênero do retrato é o elemento mais explorado nas ilustrações de *Dom Casmurro*, e é explicitamente tematizado em uma das imagens, correspondendo a uma descrição específica, uma autêntica écfrase machadiana, em meio à narrativa. Em meio às rememorações da sua mãe, Bento recorda-se de um antigo retrato de seus pais:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá uma idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

Concluo que não se devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar. Aqui os tenho aos dois bem casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica. São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam

como esta moça me quer...” [...] São como fotografias instantâneas da felicidade. (*Dom Casmurro*, p. 46).

Em comparação com a riqueza de detalhes da descrição textual, o retrato do casal da ilustração (Fig. 50) não mostra detalhe algum, com exceção da flor que é oferecida pela moça à figura masculina; ambas as figuras são executadas como silhuetas ou meras sombras, como uma imagem que se perde no tempo ou na memória. A visão que a imagem proporciona é um análogo, assim, das memórias de Bento, e não do retrato que ele descreve; o ponto de vista que ela institui, portanto, está associado à visão do personagem, e não meramente àquilo que o autor apresenta como conteúdo da narrativa.



Fig. 51 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Dom Casmurro*, s.d., p. 129.

Ao assumir um ponto de vista que se aproxima da visão do narrador, a ilustração também faz ressoar as ambiguidades do texto na sua interpretação em termos de imagem. Outro dos retratos femininos incluídos no texto apresenta um rosto amigável e mais maduro, com os cabelos arranjados de forma pouco distinguível, e sempre em meio à atmosfera vaga proporcionada pelas hachuras (Fig. 51). Como também observa Cilene Margarete Pereira, não se associa o retrato com certeza absoluta a Capitu, à mãe de Bentinho, D. Glória, ou mesmo à sua tia Justina (PEREIRA, 2010, p. 13): a imagem mantém uma ambiguidade que corresponde à dimensão feminina tal como é percebida pelo protagonista e narrador – ora como domínio, ora como mistério. Efetivamente, Bento

é dominado, primeiramente, pela mãe que deseja fazê-lo padre, ao mesmo tempo em que é manipulado e conduzido por Capitu, que o ajuda a escapar dos projetos maternos – a mesma Capitu que se tornará, ao final do romance, objeto da sua desconfiança e das suas dúvidas. Como as demais imagens, também essa ilustração é concebida dentro do registro da reminiscência, que também explica a sua ambiguidade.



Fig. 52 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Dom Casmurro*, s.d., p. 191.



Fig. 53 - Mestre Valentim. *Fonte do Menino*, Passeio Público, Rio de Janeiro, 1783. Foto: Vera Dias. Disponível em <<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2010/01/arte-do-mestre-valentim-5.html>>. Acesso em 17 dez. 2014.

O registro da reminiscência também explica a penúltima ilustração do romance, em que se vê uma figura, algo indistinta como as demais, de uma criança – aparentemente em voo, como um anjo – que segura, sobre a cabeça, uma faixa com os dizeres: “sou útil inda que brincando” (Fig. 52). No cotejo com o texto, não se encontra nada que explique a presença da imagem no livro; a sua origem, na realidade, é uma escultura de Valentim da Fonseca e Silva, o mulato Mestre Valentim (c. 1745-1813), um dos mais importantes artistas do Rio de Janeiro do século XVIII. Trata-se da “Fonte do Menino” (Fig. 53), um dos chafarizes do Passeio Público, jardim construído entre 1779 e 1783, que no romance é cenário do diálogo entre Bentinho e José Dias em que o protagonista pede ajuda ao

agregado para dissuadir a mãe do projeto de torná-lo padre. Trata-se, aqui, de suplementação bastante livre em relação ao texto, que em nenhum momento menciona a obra do Mestre Valentim. Evocando um elemento da geografia urbana de um Rio de Janeiro nostálgico e passadista, a figura da “Fonte do Menino” aparece no livro como uma memória perdida, cujas relações com o conteúdo narrado são, certamente, sujeitas a várias hipóteses interpretativas, que não arriscaremos neste estudo: como na memória humana, é uma imagem remanescente do passado que insiste em permanecer registrada, por razões que não ficam totalmente claras.

A última ilustração mostra um corpo feminino de frente, desprovido de rosto: a imagem privilegia o decote do vestido e a atitude dos braços, com as mãos cruzadas na seção inferior, em atitude pudica (Fig. 54). Trata-se de mais uma imagem evanescente, cuja referência textual aponta para uma das manifestações dos ciúmes de Bentinho, quando ele rememora Capitu, que neste momento da narrativa já é sua esposa:

De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período.

Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanescimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e tive aqui o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo.

– Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente.

– Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim. (*Dom Casmurro*, p. 208).

Evocativa dos atributos sensuais de Capitu, a figura, como as demais, não se concretiza, não se materializa por completo, assumindo o caráter fugidio e diáfano das memórias. Como na descrição do amadurecimento do filho de Bento e Capitu, em que ele vê a figura de Escobar, e que motiva a sua suspeita do adultério da esposa, a imagem é um esboço, uma obra em processo:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar,

falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. (*Dom Casmurro*, p. 245).

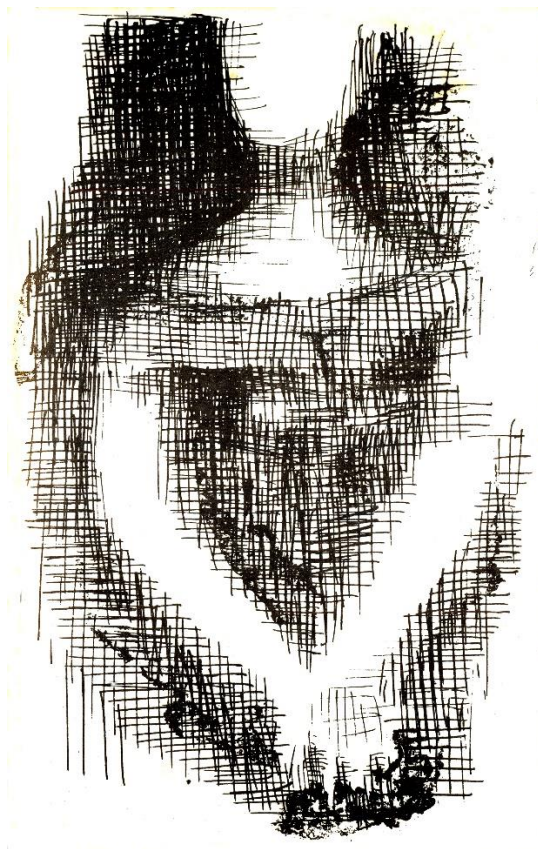


Fig. 54 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Dom Casmurro*, s.d., p. 223.

Nas ilustrações de Poty, no entanto, o que é dado a ver não é a obra completa, mas a figura incompleta daquilo que “já não pode ser” e que ao mesmo tempo nunca foi: o ponto de vista do protagonista não apresenta a forma completa e acabada, mas sim a visão distorcida e turva de um passado irrecuperável. Falando sobre a casa do Dom Casmurro, em que ele busca inutilmente recuperar o passado, Ronalds de Melo e Souza define o caráter da rememoração efetuada no romance: “História da perda de um centro acolhedor em que se possa morar, o próprio texto se representa como um tecido roto. As lembranças se reduzem a uma fãustica evocação dos espíritos.” (SOUZA, 2006, p. 140).

Criando diferentes tipos de visualização, as ilustrações de *A mão e a luva*, *Ressurreição* e *Dom Casmurro* se articulam com a forma narrativa de maneiras particulares. Em *A mão e a luva*, o observador se coloca fora da estrutura diegética, buscando evocar, na imagem evanescente, a temporalidade distante da narrativa e, principalmente, a impossibilidade da apreensão completa dos personagens. Em *Ressurreição*, o observador passa a incorporar, na forma como a imagem se constrói, a

fraqueza do protagonista, assim como a maneira distorcida como ele vê a realidade. E, finalmente, em *Dom Casmurro*, o ilustrador mimetiza a visão do narrador e protagonista, enfatizando as características da imagem como memória: turvas, indistintas e enevoadas, as ilustrações de Poty para o romance efetuam uma síntese ativa do material literário, privilegiando o ponto de vista do narrador em primeira pessoa, personagem que jamais é figurado nas gravuras. Não por acaso, está ausente das ilustrações de Poty qualquer menção à suposta infidelidade de Capitu, tema que ocupou (e ainda ocupa) muito da crítica do mais conhecido romance de Machado: o tema eleito pelo ilustrador é, precisamente, aquilo que constitui a espinha dorsal do romance: a visão turva e distorcida de um narrador que é múltiplo e indefinido, para quem a mulher permanece como um mistério insolúvel.

4.5. O grotesco sobrenatural: *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre

Assombrações do Recife Velho, obra de Gilberto Freyre cuja primeira edição data de 1951, consiste de uma reunião de casos de assombrações ou aparições sobrenaturais na cidade do Recife, contados pelo autor a partir de relatos dos seus habitantes. Na sua reedição pela Livraria Editora José Olympio, em 1970, o livro seria fartamente ilustrado por Poty Lazzarotto, incluindo 35 ilustrações intertextuais, além da capa e contracapa. Trata-se, a rigor, de uma obra não ficcional, construída a partir de uma visão sociológica ou histórica; na sua interpretação gráfica, no entanto, Poty faz ressaltar dimensões fantásticas e grotescas que, no texto, são relativamente pouco trabalhadas, de forma que, nas suas relações com a imagem, a obra de Freyre sofre uma espécie de deslocamento na direção do ficcional. A exploração dos elementos grotescos e disformes se constitui como uma estratégia interpretativa por parte do ilustrador, que, ao proporcionar outro ponto de vista sobre a matéria narrada, cria um “mundo da imagem” com uma conotação claramente ficcional que, apesar de dependente do texto, possui uma dimensão própria, distinta do mundo assombrado, porém mais ou menos factual, que se descortina nas páginas de *Assombrações do Recife Velho*.

O estatuto “mais ou menos factual” a que nos referimos se explica pela forma como o autor apresenta as narrativas no seu prefácio, em que ele explica, antes de tudo,

que as assombrações são assunto de interesse também do sociólogo – ainda que Freyre considere a si mesmo mais como um escritor, o que aponta, desde já, para uma certa ambiguidade na forma como ele enquadra o seu texto em relação ao discurso sociológico mais estrito, aproximando-se assim da História:

Quem se surpreender com um livro sobre assombrações, de um escritor que tem na Sociologia (como outros na Medicina ou na Engenharia) seu mais constante ponto de apoio – embora seja principalmente escritor e não sociólogo – que contenha sua surpresa ou modere seu espanto. Pois não há contradição radical entre Sociologia e História, mesmo quando a História deixa de ser de revoluções para tornar-se de assombrações. (*Assombrações do Recife Velho*, p. xviii).

Segundo o autor, portanto, não se trata de fazer Sociologia, mas de dar “uma contribuição senão muito modesta para o estudo de um aspecto meio esquecido do passado recifense: aquele em que êsse passado se apresenta tocado pelo sobrenatural.” (*Assombrações...*, p. xxiv). Os casos de assombração apresentados no livro surgiram a partir de relatos, em sua maior parte orais, coletados desde 1929, quando o autor, então diretor do jornal recifense *A Província*, passa a publicar uma série de artigos a respeito de casas assombradas na cidade. Ao longo do livro, Freyre faz questão de apresentar o narrador ou os narradores originais que teriam presenciado os fatos extraordinários, bizarros e assustadores da cidade do Recife; a apresentação destes narradores originais os situa, assim, dentro de um determinado contexto histórico, social e econômico, o que reforça a ancoragem factual dos relatos. Dessa forma, as narrativas coligidas e apresentadas por Freyre sempre têm como fundo a história real do Recife e, em especial, as relações sociais que ali se manifestam: a convivência entre os vivos e os habitantes do outro mundo, sejam eles os mortos, anjos, demônios ou outras aparições, é também uma convivência social e pode, portanto, ser objeto de estudo sociológico. As *Assombrações do Recife velho* não são apresentadas como histórias fantásticas ou de horror – o que exigiria um tratamento narrativo específico, que pertence à dimensão do ficcional –, mas como expressões da história da cidade e das relações sociais que ali se estabeleceram, que incluem as relações com as almas do outro mundo e as manifestações sobrenaturais:

Êste o Recife que, pelos seus mistérios, existe, subsiste, persiste desde velhos dias como cidade com alguma coisa de cidade onde o mundo não é só dos homens. Suas assombrações vêm sendo, mais que suas revoluções, modo de ser da cidade: de ser a Metrópole do Nordeste canavieiro. (*Assombrações...*, p. 29).

A pretensão do autor, assim, é de ordem documental, já que as narrativas contêm uma ligação determinada com a realidade empírica, provindo de relatos genuínos (cf. FOLEY in HOFFMANN, 2005, p. 240). O sobrenatural de Freyre está enraizado no passado histórico recifense como manifestação das vicissitudes da cidade através do tempo, e ainda que o autor afirme não pretender fazer Sociologia, o sobrenatural é aqui considerado como matéria sociológica, traço presente nas várias culturas humanas:

Não é descabido, nem em Sociologia nem em Psicologia Social, considerar-se o fato de que não há sociedade ou cultura humana da qual esteja ausente alguma preocupação dos vivos com os mortos. E essa preocupação, quase sempre, sob alguma forma de participação dos mortos nas atividades dos vivos. (*Assombrações...*, p. xxvii).

Compreendido como manifestação sociológica e histórica, o sobrenatural é “sobretudo uma perseguição do presente pelo passado” (*Assombrações...*, p. xxix), e portanto participa das divisões hierárquicas e econômicas da sociedade. A história do Recife, diz o autor, não pode ser reduzida a “história natural”, pois “pobre da cidade ou do homem cuja história seja só história natural.” (*Assombrações...*, p. 5).

Na extensa introdução ao volume, Freyre apresenta numerosos casos de assombração, vários dos quais serão detalhados ao longo do volume; quase todos são ligados a fatos históricos, como a ocupação holandesa, a presença de judeus de fortuna ou agitações sociais de consequências sangrentas. Nomes de ruas, rios e localidades devem sua origem à ocorrência das aparições, atestando o seu enraizamento no imaginário popular, como é o caso do “Rio dos Monstros”, do “Rio da Prata”, da “Rua do Encantamento” e da localidade do “Encanta-môça”, nomes muitas vezes substituídos pelos “burgueses progressistas”: o sobrenatural, assim, faz parte da história arcaica e profunda da cidade, que tende a desaparecer com o progresso tecnológico e material.

Uma das características marcantes do volume é que no texto de Freyre inexistem elementos criados para engajar o leitor e fazer dele presa das sensações de terror ou de surpresa: ainda que as narrativas estejam repletas de elementos da ordem do estranho e do insólito, estes são apresentados de forma mais ou menos factual e direta, em que o narrador atua como mediador entre os personagens que, originalmente, contam os casos, e o leitor. Dessa forma, a “hesitação” entre o real e o irreal, com que Todorov (2008) definiu, em seu célebre estudo, o gênero fantástico, não se aplica aqui; tampouco a definição de fantástico de Caillois, citada por Ceserani:

O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade [...] O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso. (CAILLOIS *apud* CESERANI, 2006).

Assim, apesar da temática ligada ao sobrenatural, quase não são empregadas as estratégias retóricas que poderiam conduzir o leitor a determinadas reações emocionais, a não ser uma certa curiosidade diante dos fatos insólitos apresentados em uma prosa tendente à neutralidade descritiva, que mitiga a sua dimensão grotesca ou fantástica. Trata-se, portanto, de vários acontecimentos insólitos apresentados de forma não insólita; isso ocorre fundamentalmente porque as narrativas não são apresentadas em modo ficcional, que, segundo Todorov, é a pré-condição do fantástico: “[...] o fantástico implica ficção.” (TODOROV, 2008, p. 68).

Em outro ponto de vista sobre o gênero, Ceserani, na sua pesquisa sobre o gênero do fantástico na literatura – segundo ele, originado na literatura gótica dos séculos XVIII e XIX –, afirma que um dos procedimentos narrativos e retóricos próprios ao gênero é a figuratividade:

[...] são sublinhados não tanto os elementos temáticos ou semânticos relativos ao ver, aos olhos, aos espelhos, aos instrumentos óticos etc. tão difundidos nos textos fantásticos, mas sim há o recurso a procedimentos que sublinham elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena. (CESERANI, 2006, p. 76).

Ceserani faz referência, ainda, a uma distinção feita por Ítalo Calvino em sua introdução à antologia *Contos fantásticos do século XIX*, entre um fantástico “figurativo” e um fantástico “mental”, no qual o sobrenatural faz parte de uma dimensão interior e invisível. A definição de uma categoria ligada à visão e à figuração no pensamento teórico acerca do fantástico é bastante oportuna para a abordagem das ilustrações de Poty para *Assombrações do Recife velho*, que se constitui literalmente como uma interpretação figurativa dos casos narrados no volume, que, no emprego de recursos estilísticos como a deformação e o grotesco, faz irromper, do registro textual mais voltado para a História e para a Sociologia, a dimensão ficcional. Essa dimensão ficcional surge da *forma de visão* criada pelas ilustrações, em que o mundo aparece distorcido e deformado, construído a partir de um ponto de vista peculiar que preside a construção das imagens. No verdadeiro desfile de assombrações criado por Poty, as narrativas são interpretadas

como manifestações delirantes e imaginativas, instituindo um verdadeiro universo visual próprio, nascidas de um olhar deformante e estilizador.

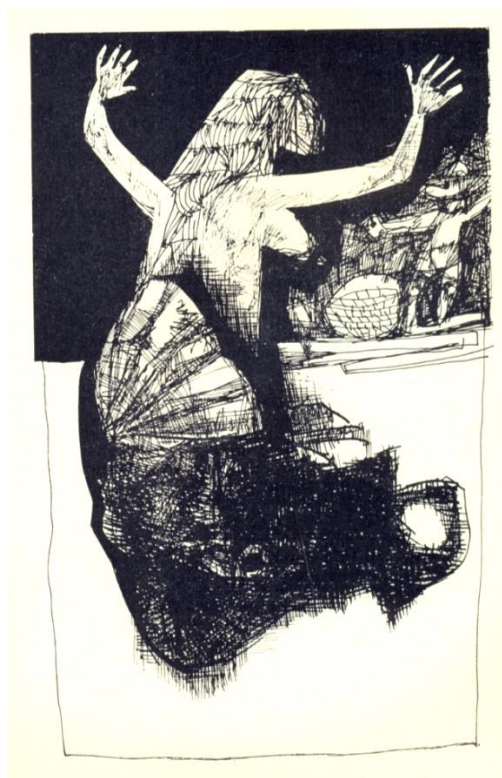


Fig. 55 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações do Recife Velho*, 1970, p. xxiii.

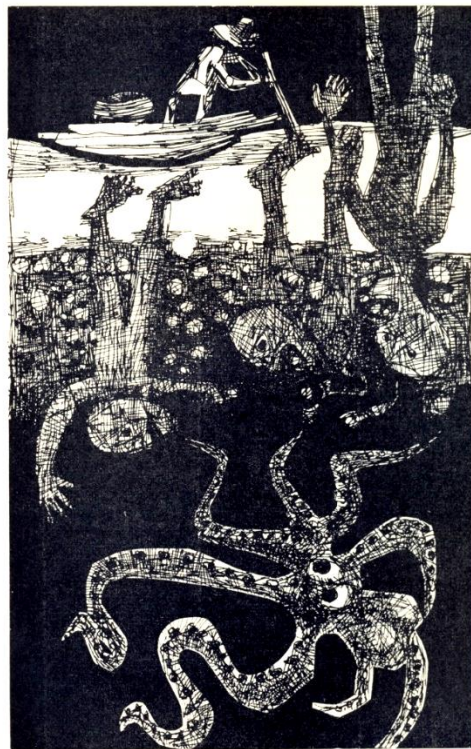


Fig. 56 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 9.

É a partir da introdução de Gilberto Freyre ao livro que Poty extrai alguns dos temas para as ilustrações, por vezes sugeridas por elementos que possuem uma única aparição ao longo do volume:

Nos mares do Nordeste do Brasil quase inteiro, e não apenas nas águas do Recife, é tradição aparecerem “trouxas de roupa”, “procissões de afogados na noite de Sexta-Feira da Paixão”, “navios iluminados” que desaparecem de repente, jangadas que também se somem por encanto, o “cação espelho”, o “pintadinho”, os “polvos gigantes”. Também sereias se juntam à maconha – sempre o sobrenatural e o natural a se misturarem – para botar a perder jangadeiros, barceiros, pescadores, fazendo-os deixar casa, família, filhos, pelo mar (...). (*Assombrações...*, p. 16).

A partir de elementos presentes neste pequeno trecho, Poty realiza duas ilustrações; em uma delas, a sereia, cuja seção inferior é indefinida, surge como que do interior de uma grande concha (Fig. 55); em outra, vê-se um polvo e figuras de cabeça para baixo, provável referência aos afogados (Fig. 56), como nas antigas cerâmicas

gregas, que empregavam a mesma forma de representação de afogamentos. O que chama a atenção, em termos das relações entre texto e imagem, é o fato de que nenhum destes elementos tem qualquer outra aparição no texto: o ilustrador faz desdobrar este pequeno trecho em diferentes imagens, atribuindo assim especial relevância a aspectos que no texto são bastante secundários. A transformação da sereia em um ser híbrido, com a presença da concha, é interpretação livre do ilustrador, funcionando como suplementação aos significados contidos no texto, em que é destacado o estranhamento presente na figura que foge à figuração tradicional da sereia, habitualmente metade mulher e metade peixe. A criatura da ilustração acentua, assim, o aspecto surpreendente e perturbador da aparição, em que o monstruoso se faz através da fusão entre seres distintos – para Noël Carroll, uma das categorias principais do monstruoso:

Uma das estruturas da composição de seres horrendos é a *fusão*. No nível físico mais simples, isso muitas vezes suscita a construção de criaturas que transgridem distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina, e assim por diante. (CARROLL, 1999, p. 64).

A presença do elemento aquático, definindo uma região oposta à superfície, habitada pelos espíritos dos mortos e pelas criaturas misteriosas das profundezas, de onde irrompe o sobrenatural, se repete em outras imagens do conjunto de ilustrações. Poty faz destacar, portanto, não apenas os elementos das assombrações em si (sereias, polvos gigantes, aparições de afogados), mas também a preeminência da água para a emergência do sobrenatural na cidade, que Freyre assim destaca:

Cidade talássica – escancarada ao mar – e, ao mesmo tempo, cortada por dois rios e manchada de água por várias camboas, riachos, canais – “Veneza americana boiando sôbre as águas” – é natural que no Recife o sobrenatural esteja, como em nenhuma cidade grande do Brasil, ligado à água. À água do mar e às águas dos rios. (*Assombrações...*, p. 14).

É nas águas do Rio da Prata que teria desaparecido a prata da judia Branca Dias, nos tempos da Inquisição: nestas águas, o passado distante reencontra o passado recente, quando uma moça que desejava casar se debruça, na noite de São João, sobre o Rio da Prata, para “tirar a sorte”, esperando ver a imagem do futuro marido. A fiel mucama, ao ver a patroa debruçar-se sobre as águas, fica inquieta:

E ia a mucama gritar “Iaiá, não se debruce mais!” quando primeiro que ela gritou a môça: “Me acuda, Luzia! Me acuda que ela quer me levar!” “Ela” era com certeza a judia rica.

Correu a mucama mas a sinházinha tinha desaparecido nas águas do riacho da Prata. E para a mucama não havia dúvida: o fantasma de Branca Dias levava a outra branca para o fundo das águas. Para o meio das pratas finas sepultadas no fundo do riacho. Ainda hoje há quem às vezes veja, noite de lua, duas môças nuas no meio das águas da Prata. Dizem que uma é Branca Dias e, a outra, a sinházinha que se sumiu no riacho [na] noite de São João. (*Assombrações...*, p. 48).

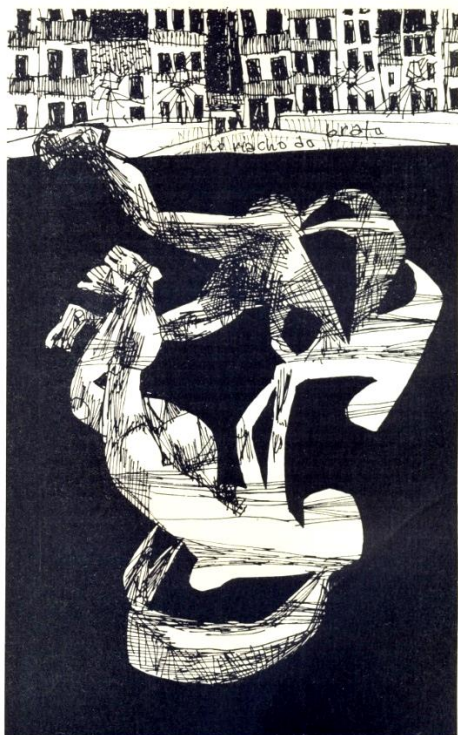


Fig. 57 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 47.



Fig. 58 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 55.

Na ilustração do episódio (Fig. 57), observa-se a linha da água bastante elevada, deixando à vista apenas parte do conjunto de casas altas e estreitas, que estabelecem uma espécie de marcação geográfica que caracteriza a cidade nas imagens de Poty. O elemento aquático, em si, é uma massa escura que domina a composição, sobre a qual se destacam os vultos estilizados das duas mulheres brancas. As figuras em queda livre são remissivas dos esquemas barrocos de composição, em que figuras míticas como anjos e outras aparições eram representadas de forma invertida, como se caíssem do céu; na ilustração de Poty, no entanto, os seus corpos são estilizados, desconstruídos, representados de acordo com o ponto de vista deformante e estilizador que caracteriza o conjunto das imagens criadas para a obra de Freyre. A queda se dá no sentido da escuridão do rio, que na narrativa equivale ao além: a imagem enfatiza, assim, a passagem do mundo

dos vivos (a cidade) para o mundo dos mortos, que aqui se confunde com o elemento aquático.

“Não é sem mistério o Capibaribe, o principal do Recife” (*Assombrações*, p. 54), no qual aparecem não apenas almas penadas, mas também aparições de origem religiosa, como a Virgem Maria:

Sobre as águas do Capibaribe é tradição que apareceu um dia a própria Virgem. Apareceu não a um branco ou a um rico ou a um fidalgo de casa-grande – das que outrora davam a frente e não as costas para o rio – mas a simples escravo negro que ia se afogando ao atravessar as águas, de Ponte d’Uchoa para a Torre. E como era bom católico, quando se sentiu sem forças para lutar com as águas gritou como um desesperado por Nossa Senhora da Conceição. Então Nossa Senhora apareceu – segundo o ex-voto hoje no Museu do Estado – e salvou o escravo bom das fúrias do redemoinho do rio. (*Assombrações...*, p. 56).

Ao registro historiográfico de Freyre, Poty responde com uma representação do episódio (Fig. 58) em que a Virgem aparece com algumas das atribuições iconográficas que a caracterizam, como o manto e o crescente sob os pés: uma imagem tradicional e imbuída de poderes milagrosos, tal como o ex-voto que é descrito minuciosamente na sequência do texto. No universo criado nas ilustrações, assim, aparecem as mais diversas manifestações sobrenaturais, tanto as ligadas às profundezas e à escuridão quanto aquelas que são ligadas às alturas e à luz.

Figurando como cenário das ilustrações para a assombração de Branca Dias e para a aparição da Virgem Maria, as casas estreitas e altas, presentes ainda em várias outras imagens, assumem o papel de situar os fatos narrados na cidade do Recife. Além da marcação geográfica, as casas dialogam também com a estrutura do livro, que se divide em “alguns casos” e “algumas casas”. O sobrenatural se faz presente na arquitetura: nas habitações, nas famosas casas assombradas, cenários de aparições, de fatos estranhos e assustadores.

Na casa da Rua de São João, as assombrações assustam e fascinam os moradores:

Quando as visagens começaram a aparecer na Rua de São João foi um deus-nos-acuda. Gritos. Correrias. Histéricos. O povo em frente à casa como diante de um teatro de horrores. Com medo mas querendo ver os fantasmas.

Ninguém queria alugar o prédio. A casinha de porta-e-janela fechou-se como uma casa maldita. Foi perdendo a cor com o tempo e a graça com o abandono. Perdendo a doçura da casa de residência para ganhar um aspecto de antro de

bruxaria ou toca de lobisomem, de onde tudo podia sair: até um capelobo desgarrado. (*Assombrações...*, p. 143).

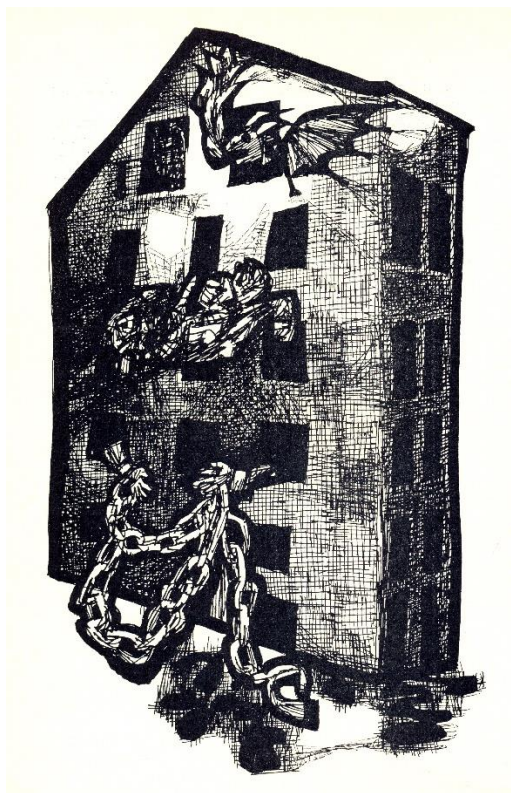


Fig. 59 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 142.

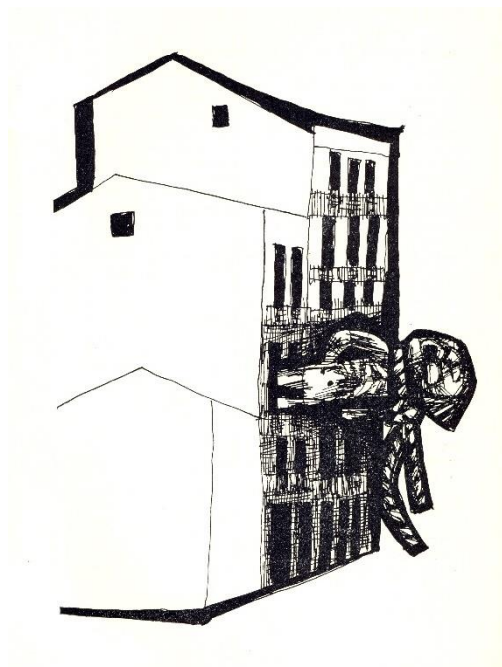


Fig. 60 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. xxvi.

Na ilustração do episódio (Fig. 59), a fachada degradada do casarão é cenário das mais diversas aparições sobrenaturais, incluindo um diabo, um enforcado e mãos presas a correntes. A acumulação destes elementos é de efeito grotesco e algo cômico, evocando não apenas as assombrações do episódio específico da Rua de São João, mas as diversas aparições narradas no livro, assim como a dimensão espetacular alcançada pelas moradias assombradas célebres. São episódios que desafiam a razão: por isso mesmo, as aparições contrastam, na sua forma, com a geometria da casa, da mesma forma como a figura do enforcado desafia a gravidade (Fig. 60): o acúmulo dos elementos, assim como a sua disposição antinatural, são algumas das maneiras através das quais Poty busca constituir o mundo tortuoso e disforme do Recife assombrado.

Outro caso, relatado por Pereira da Costa, ocorre na rua antigamente chamada “do Encantamento”:

É história em que entra frade e aparece casa mal-assombrada. Um frade que costumava deixar à noite, disfarçado, o convento, para dar o seu passeio, ver as môças, talvez as mulatas, matar a fome de mulher. Uma noite, encontrou uma mulher que lhe pareceu de “uma beleza encantadora”. Seguiu-a e depois de algumas voltas subiu as escadas de um sobrado que ficava na tal rua. A sala estava às escuras. Sentaram-se, a mulher e o frade libertino, êste procurando descobrir quem era mulher tão bela. De repente, conta o cronista [Pereira da Costa] que a sala ficou iluminada. Apareceu no centro um esquife contendo um corpo humano. E a mulher bonita, esta desaparecera. (*Assombrações...*, p. 12).

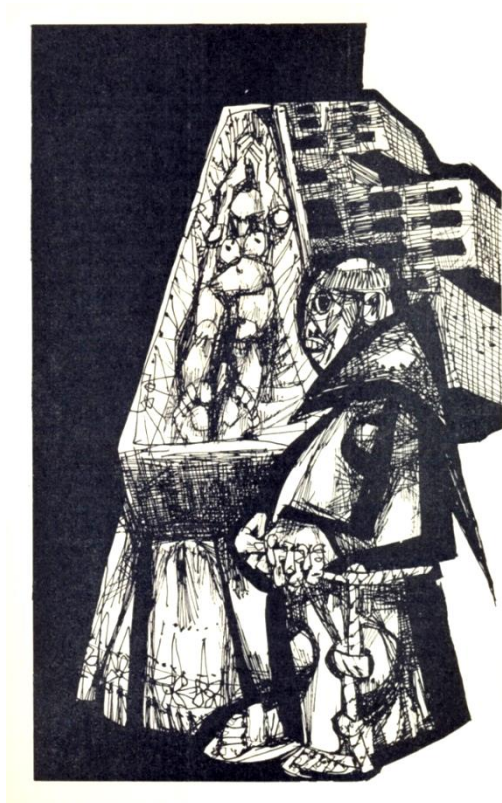


Fig. 61 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 15.

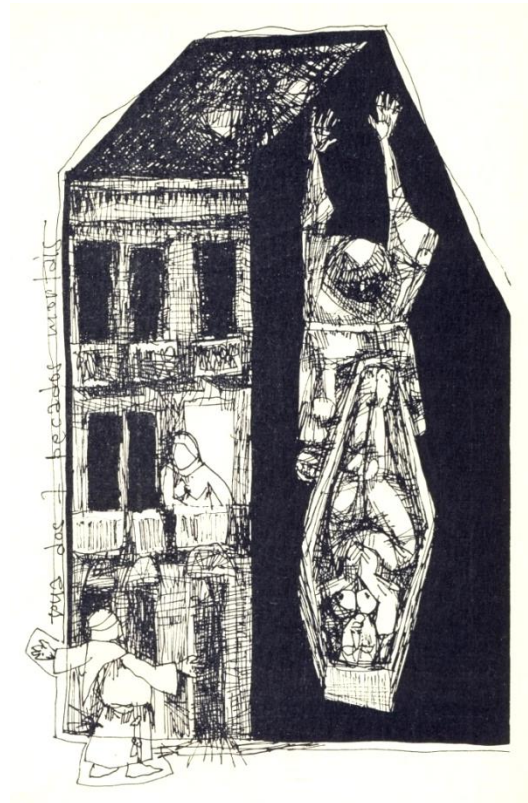


Fig. 62 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 137.

Nas duas ilustrações de Poty para o episódio (Fig. 61, Fig. 62), são representados o frade e a mulher da história. Na primeira delas (Fig. 61), as casas aparecem ao lado do esquife, representadas de um ponto de vista intencionalmente descontínuo em relação à cena principal, na vertical. Na segunda ilustração (Fig. 62), a casa serve de cenário para duas cenas: uma que se desenrola na rua e outra que acontece no interior do sobrado, em que a parede lateral deste se converte no fundo da imagem, correspondente ao quarto escuro relatado no texto. Nas duas ilustrações, merece relevo o fato de que a imagem é construída através de um procedimento de montagem que, pelo caráter descontínuo e fragmentado, busca ressaltar os aspectos insólitos e misteriosos do episódio. Afinal, os acontecimentos narrados no volume desafiam a lógica “normal” dos fatos (daí o seu apelo

sobrenatural); assim, na sua representação visual, os elementos “normais” tendem também a ser relativizados, distorcidos ou deformados. Os elementos “normais”, aqui, seriam a perspectiva e a unidade construtiva e temporal da imagem, que Poty desconstrói ou relativiza; o ponto de vista distorsivo é enfatizado também pelo tratamento gráfico em tom expressionista, carregado de massas escuras e contrastes gritantes que são articulados em composições instáveis, dinâmicas e desequilibradas, em que o espaço “normal” da perspectiva dá lugar ao insólito.

A segunda ilustração para o episódio do frade libertino (Fig. 62) também traz à tona uma questão recorrente nos estudos das relações entre texto e imagem: a problemática relativa ao potencial narrativo e cronológico da imagem. Para Wendy Steiner, que em seu *Pictures of Romance* analisa o problema pela via da narratologia, a temporalidade é o elemento fundamental de qualquer narrativa: “The insistence on temporality is part of every definition of narrativity, regardless of its philosophical orientation.” (STEINER, 1988, p. 13).² Para a autora, a criação, no Renascimento, de um tipo de imagem concentrada no “momento único” diminuiu radicalmente a “narratividade” das artes visuais – argumentação amplamente contrariada pela exploração efetuada nos dois primeiros capítulos do presente estudo. Neste caso específico, no entanto, a repetição do personagem, procedimento comum nas figurações medievais, é efetivamente empregada para instituir uma situação narrativa: o frade aparece no exterior da casa e reaparece no interior, assustado diante do esquife da mulher. Observe-se, ainda, que o frade, no texto, está disfarçado; na imagem, o frade é caracterizado com o hábito tradicional, possibilitando assim a identificação do personagem. Trata-se, evidentemente, de uma estratégia figurativa do ilustrador, que rege também a construção do espaço: em ambas as versões coexistem, na mesma imagem, diferentes pontos de vista, o que possibilita tanto a inclusão da situação narrativa no contexto espacial da cidade, na primeira versão, como a articulação de diferentes instâncias temporais, na segunda, em que o personagem é retratado em diferentes momentos do caso narrado.

Outra imagem que emprega o princípio da repetição e da simultaneidade, porém de forma diversa, é a ilustração para um episódio sobre lobisomens (Fig. 63), assim narrado por Gilberto Freyre, que escutou a história de uma negra chamada Josefina Minha-Fé, que, nas palavras do autor, “[...] conheci negra velha mas ainda bonita”:

² “A insistência na temporalidade é parte de toda definição de narratividade, qualquer que seja a sua orientação filosófica”. (T.L.).

Seguia assim Josefina para a venda, quase sem medo de lobisomem nem de fantasma, quando, no meio do caminho, sentiu de repente que junto dela parava um não-sei-que alvacento ou amarelo, levantando areia e espadanando a terra; um não-sei-que horrível; alguma coisa de que não pode ver a forma; nem se tinha olhos de gente ou de bicho. Só viu que era uma mancha amarelenta; que fedia; que começava a se agarrar como um grude nojento ao seu corpo. Mas um grude com dentes duros e pontudos de lobo. Um lobo com a gula de comer viva e nua a meninota inteira depois de estraçalhar-lhe o vestido. (*Assombrações...*, p. 33-34).

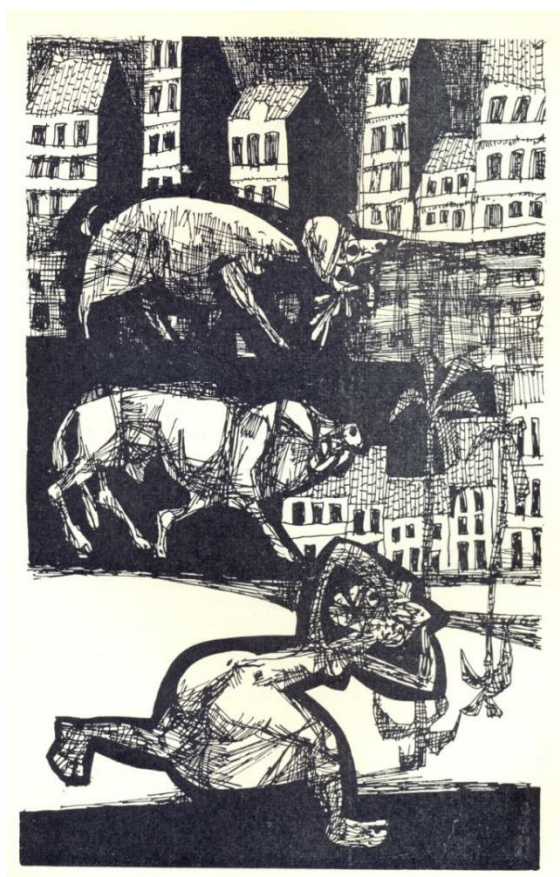


Fig. 63 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 49.

A narrativa de Gilberto Freyre busca evocar esta aparição dúbia, indefinida (e por isso mesmo perturbadora) através do discurso entrecortado pelo ponto-e-vírgula, em que os elementos visuais se misturam a elementos sensoriais (o cheiro, o tato), que dramatizam o episódio. Notável é a ligação do lobisomem com a imundície, o que possibilita a salvação de Josefina: “Foi o que salvou Josefina: foi ter gritado pela Senhora da Saúde, da qual o lobisomem, amarelo de tôdas as doenças e podre de todas as mazelas, tinha mais medo do que do próprio Nosso Senhor.” (*Assombrações...*, p. 34). A indefinição da criatura, que contribui para o seu aspecto terrível e asqueroso, aparece na introdução, que Poty recupera para a composição da imagem:

Do lobisomem se diz que tem aparecido em Recife em figuras fantásticas, um tanto de homens um tanto de lobos, de cães danados, de bodes infernais, de gatos com olhos de fogo, de porcos doidos por lama e imundície: monstros que a bala comum não mata mas só a de prata que tiver levado um banho de água benta. (*Assombrações...*, p. 19).

A ilustração de Poty sintetiza esses momentos distintos do texto em uma única imagem: o lobisomem como animal indefinido, incompreensível; a sua associação com a imundície e a doença, simbolizadas pelo porco, e a situação narrativa da negra Josefina em fuga (Fig. 63). A imagem apresenta duas versões do monstro: um animal com corpo de porco e cabeça de cão, de cuja boca escorre baba (referência à hidrofobia, doença dos cães); logo abaixo, outro animal com corpo de cão e cabeça de porco; na porção inferior, é incluída a figura da negra que corre apavorada, revelando o corpo sob o vestido e apontando para a ameaça sexual sugerida na narrativa. Ao fundo, as casas e o reflexo das palmeiras sobre a água indicam, novamente, a presença do elemento aquático. A repetição das figuras dos animais, semelhantes em termos de desenho e composição, mas diferentes quanto às partes de que são compostos, busca articular, na simultaneidade da imagem, a sucessão descritiva do texto, marcado pela imprecisão. O cenário da ilustração, como um todo, é também impreciso: não há sinal de perspectiva, apenas sobreposição de elementos; a imagem é plana como uma figuração medieval, em que os elementos são distribuídos sobre o fundo em sucessão vertical.

Observe-se que a repetição visual, neste caso, não é indicativa de uma progressão temporal propriamente dita, mas de uma situação temporalmente comprimida: a hesitação de Josefina ao definir qual é o tipo de criatura que a persegue. Assim, o jogo entre o visto e o não-visto aparece na imagem como repetição de elementos semelhantes, porém diferentes. À desarticulação do espaço perspectivo associa-se a sua desarticulação temporal: trata-se de um momento único que é visto como que duplicado num mesmo espaço. Em termos do ponto de vista implicado na construção da imagem, trata-se de uma construção que intencionalmente nega o naturalismo implicado na perspectiva e na unidade da representação: como o discurso sobre o lobisomem, a imagem apresenta as diferentes versões do monstro, sem definir qual delas é a correta. A ilustração ressalta, assim, o aspecto incompreensível e repugnante do monstro, características presentes na construção ficcional do horror: para Noël Carroll, os monstros são caracterizados, precisamente, pela impureza e pela dificuldade de categorização, que despertam o asco das vítimas – e do leitor (CARROLL, 1999). A hesitação com que Todorov define o

fantástico em seu célebre estudo sobre o tema (TODOROV, 2008) é assim destacada na ilustração de Poty, colocando em relevo um dos trechos em que mais se revela o tensionamento entre o ficcional e o factual – apenas sugerido no texto de Freyre, e que é amplificado na transposição para a imagem gráfica.



Fig. 64 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. xxxi.



Fig. 65 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 20.

Em *Assombrações do Recife velho* há outros casos em que há mais de uma ilustração para a mesma narrativa; por vezes, as imagens são bastante semelhantes, com apenas alguns elementos diferentes entre uma e outra, em termos de representação ou tratamento gráfico. Isso ocorre nas duas ilustrações relacionadas à narrativa da mula-sem-cabeça (Fig. 64, Fig. 65), em que a articulação temporal ou causal também se faz presente. A narração textual relativa às ilustrações aparece em dois trechos sobre estas criaturas sobrenaturais, nascidas dos amores proibidos aos sacerdotes:

Mulas que deviam ser numerosas no Recife antes do corajoso combate do Bispo Dom Vital aos padres que viviam com comadres. Pois eram precisamente essas comadres de vigários que o povo dizia que se encantavam em mulas-sem-cabeça: deixando em casa as cabeças, às vezes na própria cama, ao lado de maridos dorminhocos, êsses corpos de mulher abrutalhados em corpos de mulas largavam-se pelas ruas escuras escoiceando, num tropel dos diabos, espantando cavalos e vacas suburbanas e não apenas homens e mulheres. (*Assombrações...*, p. 13).

Felizes das mulheres que na vida sobrenatural se transformam em bonitas mães-d'água alvas ou morenas, em sereias de olhos e cabelos verdes, em alamoas louras. Tristes das que se tornam mulas. Mulas-sem-cabeça. Mulas de padre. Mulas que cumprem o seu fadário correndo como desesperadas pelos ermos; e fazendo-se conhecer dos filhos de Deus pelo tilintar lúgubre das cadeias que arrastam no silêncio das noites do mesmo modo que os lobisomens pelo bater das orelhas. Para o recifense que acredita no sobrenatural, repita-se que êsse é o destino das barregãs de padre, de um dos quais, por algum tempo vigário de certa paróquia elegante da cidade, se conta que deixou mais de uma barregã, em certas noites tôdas se encantando ao mesmo tempo em mulas, a espadanarem areia pelas campinas, num tropel de assombrar os cristãos mais valentes. O povo simples já não se assombrava, porém, com o barulho infernal. Sabia – ou supunha saber – que eram “as mulas do padre V.” – padre bom mas homem de muitas mulheres que foi durante anos vigário no Recife. (*Assombrações...*, p. 18).

Nas duas ilustrações, quase idênticas, a composição é encimada por uma figura adormecida, próxima de uma cabeça feminina, destacada do corpo que aparece abaixo do leito. Na primeira ilustração (Fig. 64), a correlação com a mula-sem-cabeça é evidenciada pela escrita (que aparece também em várias outras ilustrações da série) e pela própria imagem da mula, próxima à figura do vigário, que tem as mãos unidas em uma expressão que mistura devoção e luxúria. A figura feminina sem cabeça, correndo, faz referência aos “corpos de mulher”, porém não “abrutalhados em corpos de mulas”. A sua postura dinâmica sugere as aparições “correndo como desesperadas pelos ermos”. A figura que dorme em seu leito corresponde ao primeiro trecho, com a cabeça deixada junto aos “maridos dorminhocos”; já o vigário libertino, mais individualizado na representação que destaca o seu vestuário e sua expressão corporal e facial, corresponde ao segundo trecho. A referência textual da imagem situa-se em diferentes locais do texto, correspondentes a diversos planos temporais e espaciais da narração: as ilustrações efetuam, assim, um reordenamento dos elementos textuais, em que Poty sintetiza as diferentes aparições da mula-sem-cabeça através de um conjunto que destaca a relação causal – e sexual – entre o padre e a mula-sem-cabeça. Em termos gráficos, as figuras são construídas com a linha forte e pesada de Poty, mais valorizada na segunda versão; além disso, tanto a figura do homem dormindo quanto os rostos sorridentes do padre e da cabeça decepada de mulher são construídos de forma grotesca, tornada irônica pela presença do significativo sorriso lúbrico do padre, que é ecoado pelo sorriso macabro das cabeças femininas. Na interpretação do caso, assim, Poty faz ressaltar a ligação entre o macabro e o cômico, aspecto que se manifesta em várias outras ilustrações.

A repetição da temática também se faz presente nas imagens do “Boca de Ouro”, para o qual Poty realiza três diferentes ilustrações (Fig. 66, Fig. 67, Fig. 68). Aparições do “Boca de Ouro”, segundo o autor, são relatadas em diferentes cidades brasileiras, e no Recife o caso é narrado por um “pacato recifense dos princípios deste século”, que passeava pela cidade numa certa noite, sonhando encontrar, quem sabe, “alguma uma mulher bonita”:

Mas quem de repente encontrou foi um tipo acapadoçado, chapéu caído sobre os olhos, panamá desabado sobre o rosto e que lhe foi logo pedindo fogo. O aprendiz de boêmio não gostou da figura do malandro. Nem de sua cor que à luz de um lampião distante parecia roxa: um roxo de pessoa inchada. Atrapalhou-se. Não tinha ponta de cigarro ou charuto aceso a oferecer ao estranho. Talvez tivesse fósforo. Procurou em vão uma caixa nos bolsos das calças cheios de papéis amarfanhados: rascunhos de trovas e sonetos. E ia remexer outros bolsos quando o tipo acapadoçado encheu de repente, e sem quê nem para quê, o silêncio da noite alta, o ar puro da madrugada recifense, de uma medonha gargalhada; e deixou ver um rosto de defunto já meio podre e comido de bicho, abrilhantado por uma dentadura toda de ouro, encravada em boca que fedia como latrina de cortiço. Era o Bôca-de-Ouro. (*Assombrações...*, p. 30-31).



Fig. 66 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. xxvi.

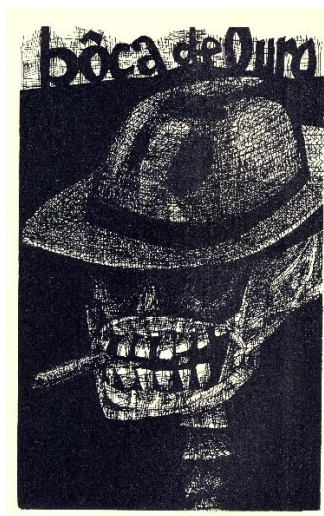


Fig. 67 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 24.

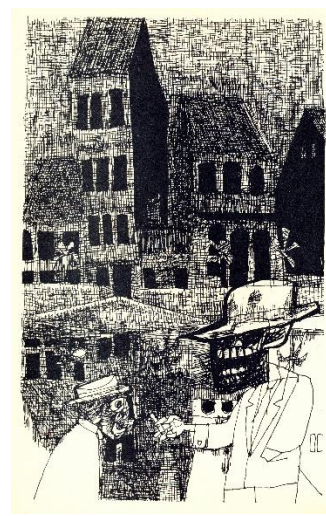


Fig. 68 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 150.

O riso macabro do “Boca de Ouro” é explorado nas suas diversas representações visuais, em que o ilustrador enfatiza, precisamente, a expressão da figura cadavérica. Na primeira versão (Fig. 66), a assombração aparece duas vezes, sintetizando os diferentes momentos da narrativa – o pedido do fogo, a gargalhada e a vítima que foge assustada, representada sobre um plano vertical. Em outra versão (Fig. 67), vê-se apenas a cabeça da aparição em *close-up*, à maneira de um retrato: o grande título escrito acima da imagem confirma tanto o seu nome quanto o gênero retratístico da figuração. A terceira versão

(Fig. 68) valoriza o contexto espacial representado pelas casas altas e estreitas ao fundo, semicobertas pela escuridão, que atua como um fundo para o momento em que a aparição sobrenatural pede fogo para a sua vítima. Como nos outros casos, a repetição de um mesmo tema funciona, aqui, como uma série de retomadas de um mesmo caso ou de uma mesma aparição fantasmagórica: os desenhos de Poty, “recontando” as histórias de assombrações, funcionam como um contraponto às narrativas de Freyre, que por sua vez também são recontadas de outras fontes; as ilustrações correspondem às narrativas com variações algumas vezes pequenas, outras vezes maiores, gerando diferentes versões do mesmo fato, como ocorre com as histórias populares de assombração, que na sua transmissão oral podem assumir as mais diversas versões. Em todas estas variantes do caso materializadas nas ilustrações de Poty destaca-se o elemento grotesco e cômico, configurado no sorriso macabro que permeia não apenas as situações narrativas encenadas nas imagens mas também a estilização gráfica, que valoriza o estranho e o grotesco, instituindo uma visão simultaneamente irônica e deformante das narrativas de Freyre.



Fig. 69 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. xxxiv.



Fig. 70 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 4.



Fig. 71 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 155.

É por esse mesmo viés que o próprio diabo é figurado de forma brincalhona e sorridente, seja carregando uma tábua coberta de misteriosos sinais, tendo abaixo de si uma série de criaturas naturais ou fantásticas em meio às labaredas infernais, em uma das suas versões (Fig. 69), seja, em outras duas versões (Fig. 70, Fig. 71), puxando uma corrente atada ao pescoço de um condenado deitado na cama, sempre com os chifres, as asas e os pés de bode. Na interpretação de Poty, as assombrações assumem um ar festivo

e anárquico, figurando um mundo em que a anulação das divisões entre o natural e o sobrenatural recebe a sua mais alta expressão através do sorriso macabro e irônico.

Dessa maneira, várias das assombrações presenciadas pelos habitantes do Recife são representadas por meio de sorridentes esqueletos que se apresentam de maneiras que vão do horripilante ao cômico: é o caso do fantasma do Barão de Escada, que segura o lençol tetricamente manchado de sangue com a boca aberta, num esgar gargalhante (Fig. 72); ou do esqueleto que sobe um poste de iluminação (Fig. 73), referência às visagens da Avenida Malaquias, contadas na introdução do livro:

É tradição que bôcas misteriosas, cujos sopros pareciam o de ventos do mar nas noites de tempestade, mais de uma vez apagaram os lampiões. Outras vêzes, acendedores vieram de lá às carreiras perseguidos por vozes: “não me deixes no escuro!”

Era não o horror, mas o amor das almas-do-outro-mundo – se é certo que elas e não vivos fantasiados de almas de mortos, é que dominavam aquêlo pedaço de mata antiga – à iluminação, ao bico de gás, ao “gás dos ingleses”. (*Assombrações...*, p. 13-14).

O insólito se faz presente nas assombrações em situações absurdas, como no caso do Visconde de Saint-Roman, que, ao tentar a travessia do Atlântico entre Paris e Recife, desaparecera. “Entretanto há recifenses que juram já terem ouvido, em noites altas e de muito silêncio, misteriosos roncos de um avião fantasma que não desce nunca: volta ao mar. Será o do visconde encantado?” (*Assombrações...*, p. 102). Poty faz representar o visconde como um aviador cadavérico, cuja enorme cabeça se destaca sobre o diminuto avião que voa sobre a cidade vista de cima (Fig. 74), ressaltando, assim, o insólito da situação, nascida da imaginação popular. Esse é um dos aspectos centrais destas ilustrações: elas fazem representar os numerosos casos apresentados por Freyre pelo viés do imaginário – de um imaginário em que as proporções são deformadas, o espaço é, via de regra, achatado, fugindo às convenções naturalistas, e o grotesco emerge festivamente entre diabos, esqueletos e outras criaturas fantasiosas do além. Na visão criada por Poty, é a imaginação popular que se vê materializada através do grafismo convulsivo e dinâmico, instituindo um registro irônico e grotesco para os casos de assombração, seus estranhos personagens e seu ambiente, a cidade do Recife.



Fig. 72 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 41.

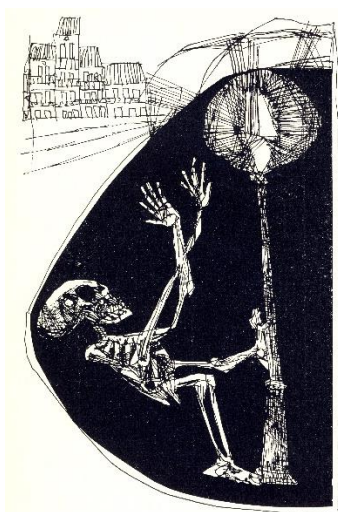


Fig. 73 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 117.

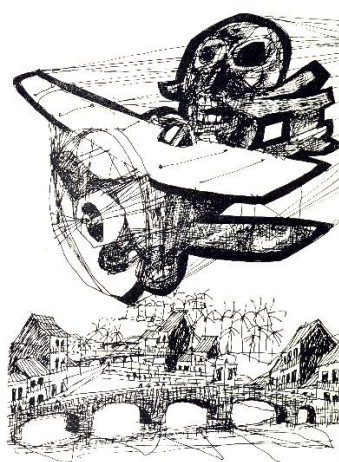


Fig. 74 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 103.

Essa ironia se faz presente, de forma mais visível, nas manifestações mais absurdas e risíveis do imaginário popular, de acordo com o qual também árvores são assombradas, como constata o próprio narrador, acerca da

[...] jaqueira meio burlesca – quase de fita cômica de cinema americano – que outro meu amigo, Paulo Rangel Moreira, conheceu menino em engenho do Sul de Pernambuco e cuja fama chegou até ao Recife: jaqueira donde dizia a gente do povo que se desprendiam jacas mal-assombradas de picos um tanto parecidos com espinhos de ouriço-cacheiro. Corriam atrás das pessoas como se fôssem bichos enraivecidos. Principalmente atrás de meninos. (*Assombrações...*, p. 21-22).

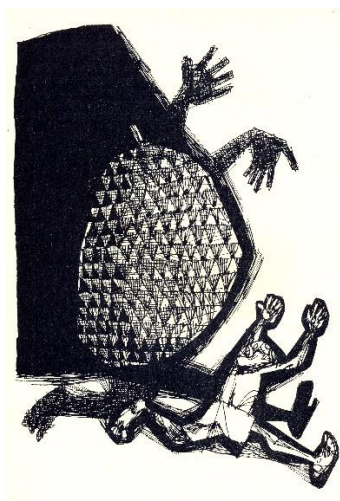


Fig. 75 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 78.

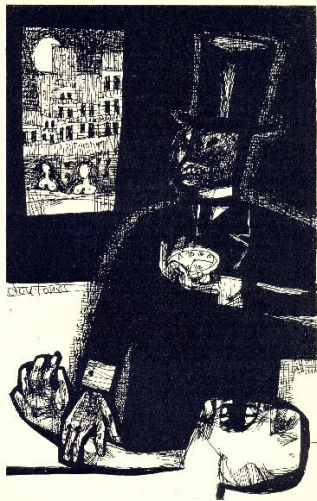


Fig. 76 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 59.

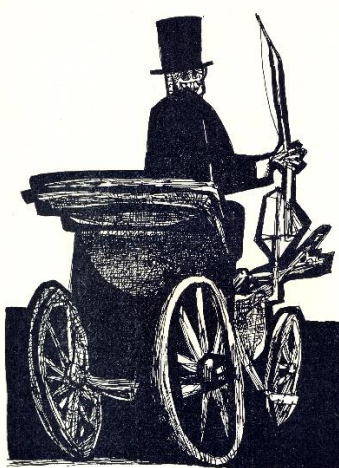


Fig. 77 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 52.

Na representação da insólita fruta monstruosa (Fig. 75), Poty faz confundir a sombra da jaca com a sombra do menino que foge assustado, sugerindo a ambiguidade entre a narrativa e a invenção. Por outro lado, o aspecto irônico também se destaca nas imagens que ilustram os casos em que o mundo sobrenatural convive com o cotidiano, como na figura do sinistro médico que toma o pulso a um paciente moribundo (Fig. 76) – tendo ao fundo, através da janela, duas figuras femininas simplificadas nas águas do rio, talvez a judia Branca Dias e sua vítima. As referências centrais da imagem são os casos de ligação entre a medicina e o espiritismo, em que se destacam as aparições de um médico negro chamado Dornelas: “[...] segundo a tradição popular, êsse doutor negro chegou a aparecer à cabeceira de mais de um doente pobre do Recife. Aparecia de cartola e de sobrecasaca como nos seus dias de homem na terra.” (*Assombrações...*, p. 57). Na imagem, a figura cadavérica do médico encartolado contrasta com a sua atitude cotidiana e comum; a companhia das figuras femininas ao fundo sugere, porém, que aqui mais uma vez estabelece-se uma comunicação entre o mundo cotidiano e o além. A ironia também aparece na expressão zombeteira da caveira, mais uma vez encartolada, que guia o carro, olhando para trás, sorridente (Fig. 77), referência aos casos tradicionais de carros antigos que assombram não só o Recife, mas muitas outras cidades brasileiras: a morte, aqui, parece cumprimentar o passante, ou seja, o espectador/leitor. Entre o estranho e o cômico, assim, o elemento grotesco é perpassado pela ironia com que o ilustrador interpreta o texto de Freyre – sempre sob a perspectiva do imaginário popular.

Esta dimensão imaginária, por outro lado, também permite ao ilustrador criar desenhos que não encontram – pelo menos não de maneira explícita – correspondência precisa no texto, assombrações apenas visuais. É o caso da criatura híbrida entre peixe e enforcado que devora a cabeça de um homem, sintetizando as histórias de suicidas, monstros marinhos e devoradores de partes humanas (Fig. 78). Poty cria, a partir dos elementos do texto, um monstro repugnante que não se enquadra em nenhuma categoria conhecida, nem mesmo nas categorias monstruosas fornecidas pela narrativa textual: pura ficção visual, nascida das sugestões ligadas ao estranho e ao sobrenatural de que Freyre dá numerosos exemplos ao longo do livro. O ilustrador assume, assim, o papel de segundo narrador ao lado do autor literário, colocando em destaque os aspectos propriamente fantásticos e amplificando as potencialidades ficcionais do texto que, enquanto texto, não se enquadra na categoria de texto ficcional – mas que, por outro lado, permite esta interpretação e releitura em que o factual é colocado em uma situação de tensionamento com o ficcional.



Fig. 78 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Assombrações...*, 1970, p. 62.

Nascida do texto de Freyre, a narrativa visual de Poty seleciona e reconstrói os relatos atentando sempre para os seus aspectos insólitos e grotescos, configurados através da desarticulação espacial presente em muitas das imagens, da rotação das figuras em vários ângulos, da ambiguidade das representações, da repetição variável de figuras e temas, assim como através dos elementos gráficos, como os contrastes gritantes do preto e branco e a energia das hachuras. Assim, na obra de Freyre – graficamente refigurada através das ilustrações de Poty –, as assombrações perdem algo do seu caráter documental, incorporando, assim, a dimensão do imaginário – e, em última análise, do ficcional. O que as ilustrações “fazem com o texto” é distanciá-lo do factual e do verossímil, tornando possível a sua leitura como narrativas ficcionais, imaginárias. Desta forma, a narrativa é enriquecida com este outro sentido de leitura sugerido pelas ilustrações, em que as histórias supostamente reais e tradicionais do povo recifense são visualmente apresentadas como contos, como *estórias* de assombração, não tão distantes de outras narrativas ligadas ao sobrenatural e ao insólito – demonstrando, por outro lado, que entre o factual e o ficcional há também contaminações, tensões e regiões indefinidas.

4.6. O grotesco absurdo em *O púcaro búlgaro*, de Campos de Carvalho.

Se em *Assombrações do Recife velho* Poty explora o grotesco por meio da temática sobrenatural perpassada pela ironia, em *O púcaro búlgaro* (1964) o grotesco e a deformação são trabalhados no sentido do cômico e do absurdo, em plena convergência com o texto do pequeno romance de Campos de Carvalho. Narrado em primeira pessoa, o romance trata das desventuras de um amalucado grupo de pessoas que se une com o objetivo de realizar uma expedição para a Bulgária, país cuja existência é sujeita a calorosas – e ridículas – controvérsias. Sob o título de “Explicação necessária”, o romance se abre com a exposição dos objetivos do texto, parodiando o discurso racional e científico através da distorção das relações lógicas, tornadas absurdas:

Se a Bulgária existe, então a cidade de Sófia terá que fatalmente existir. Êste é o único ponto no qual parecem assentir os que negam e os que defendem intransigentemente a existência daquele amorável país, desde os tempos antediluvianos até os dias pré-diluvianos de hoje.

Neste livro não se pretende firmar nenhuma verdade definitiva sobre essa imortal controvérsia, em que pese ao número crescente de pseudo-viajantes e outros aventureiros que, munidos de documentos irrefutáveis, provam ou tentam provar a cada passo o seu respeitável ponto de vista – escudados muitas vezes no prestígio de assembléias e conferências as mais internacionais. (*O púcaro búlgaro*, p. 1).

A história tem início com uma visita ao Museu Histórico e Geográfico da Filadélfia, em que o narrador se depara com um púcaro búlgaro; o objeto lhe causa tamanha impressão que ele retorna no primeiro avião, “deixando a mulher no hotel sem dinheiro ao menos para pagar as despesas.” (*O púcaro búlgaro*, p. 3). Retornando ao bairro carioca da Gávea – termo empregado em sentido duplo, como o nome do bairro e a gávea de um navio –, ele reúne diferentes pessoas para realizar a expedição à Bulgária, junto com Rosa, sua empregada e amante. Além da narrativa das atividades do grupo, o texto apresenta algumas das lembranças e reflexões do narrador, que, no entanto, não estabelecem nenhuma interioridade mais complexa deste personagem, que, como os demais, permanece simplista e esquemático, funcionando como mero suporte para os diversos jogos de linguagem e absurdos lógicos de que o livro é repleto. O próprio nome do narrador fica oculto ao longo da narrativa: ele só pode ser nomeado por dedução, no momento em que se discute a veracidade da *Geografia* de Estrabão e são elencados os nomes de todos os personagens; como Radamés, Expedito, Ivo (que viu a uva),

Pernacchio e Rosa são personagens do livro, deduz-se que Hilário seja o nome do narrador – dedução frágil, porém, já que é a única aparição deste nome em todo o texto:

Mas quem, eu pergunto, em seu perfeito juízo pode levar a sério um sujeito que se chamava e sobretudo se deixava chamar Estrabão – e isso não só durante a sua vida como através de séculos e séculos – quando já naquele tempo havia tantos nomes belos e sugestivos entre os quais pudesse escolher livremente, alguns mesmo belíssimos e sugestivíssimos, como Radamés, Expedito, Ivo, Pernacchio, Rosa e Hilário – para só citar uns poucos exemplos? (*O púcaro búlgaro*, p. 51).

O trecho acima é exemplar dos procedimentos narrativos de Campos de Carvalho, articulando uma obra realmente existente (a *Geografia* de Estrabão, que viveu entre 63 ou 64 a.C. e 24 d.C.) e ligada ao conhecimento racional do mundo com a discussão dos limites e do convencionalismo da linguagem. Um dos aspectos centrais da operação poética do narrador de Campos de Carvalho consiste, precisamente, na desconstrução dos significados convencionais dos termos, ora tomados em sentido próprio, ora em sentido figurado, introduzindo o absurdo no interior do discurso e discutindo, assim, os próprios limites do conhecimento racional através da sua incorporação paródica. Como percebe Josiane Gonzaga de Oliveira em seu estudo sobre a obra de Campos de Carvalho, em *O púcaro búlgaro* “o protagonista utilizará um discurso de cunho racional para compor o seu relato imaginoso e absurdo e de uma maneira lúdica desautoriza uma série de discursos que compõem a nossa economia de verdade.” (OLIVEIRA, 2013, p. 61).

Um dos elementos recorrentes no romance, além da paródia do discurso racional e científico, é a obsessão com as mulheres: o desejo surge, precisamente, como um dos fatores corrosivos e deformantes do pensamento racional. Relembrando a esposa, o narrador emprega uma série de jogos de linguagem em que o seu corpo aparece transformado em objeto, em um trecho cheio de sugestões obscenas:

Mas por que estou a rememorar êstes fatos dolorosos é que não sei exatamente, quando tudo afinal já entrou nos eixos ou parecia ter entrado pelo menos. Até minha mulher voltou a coabitar com os seus parentes de origem, todos excelentíssimos segundo os envelopes, e não me deixou nenhum filho parecido com ela ou comigo – em parte devido àquelas medidas que as mulheres tomam posteriormente e que abundam nos anais especializados. Foi uma boa mulher enquanto foi boa, depois as nádegas lhe cresceram tanto que eu tinha dificuldades até de atingir a cozinha, estando elas nas imediações. (*O púcaro búlgaro*, p. 17).

A objetificação do corpo feminino também aparece na forma como ele se refere à empregada e amante Rosa, no trecho em que apresenta o vizinho com quem mantém uma peculiar relação, mediada apenas pela visão:

Tem um sujeito aqui em frente que tem o péssimo hábito de me olhar de binóculo, e eu a êle, e o resultado foi que acabamos conversando a distância um com o outro – e sem abrir a bôca, o que chega a ser espantoso.

Se ainda não morreu deve ter seus noventa anos no mínimo, e anda preocupado com o isolamento em que vivo, quase sem sair de casa. Para êle, Rosa a empregada faz parte da decoração ou do mobiliário – mal sabe que às vezes durmo com essa poltrona na cama – e sugeriu que eu ao menos arranjasse um cachorro para me fazer companhia, para me tornar mais humano ou pelo menos mais canino. Respondi que cachorro bastam os que eu já conheço, sem o rabo de fora, e discretamente bati-lhe a janela na cara.

Outro dia o troglodita quis convencer-me de que um dos meus quadros estava de cabeça para baixo, e o pior é que nem era um quadro, era um espelho. Possivelmente me viu debruçado à janela, por trás, e concluiu que aquilo não poderia ser bunda nem coisa parecida, daí meter-se a querer fazer crítica impressionista. Vê-se que êle não deve ver bunda há muito tempo, o infeliz, e que o binóculo não o ajuda muito nas suas pesquisas, ao contrário do que acontece comigo. (*O púcaro búlgaro*, p. 21).



Fig. 79 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 15.

Na primeira ilustração do romance (Fig. 79), vê-se uma figura masculina, possivelmente o próprio narrador, representado em proporções reduzidas, sentado sobre as exageradas nádegas de uma descomunal mulher nua. Na representação do personagem masculino, é notável como tanto as suas proporções quanto a segmentação do corpo sugerem o aspecto de um boneco ou de um fantoche, característica presente em várias ilustrações do livro. Ao colocá-lo sentado sobre as nádegas da mulher, Poty faz referência tanto à descrição de Rosa como uma “poltrona” com quem o narrador às vezes dorme (a partir da observação do sujeito de binóculos, que a considera como um móvel) quanto à obsessão do narrador pelas nádegas femininas, presente na sua rememoração da esposa e também em outros momentos do livro. Todos estes elementos aparecem na imagem sob uma ótica deformante e absurda, resultando em um conjunto grotesco e cômico, em que se configura um mundo distorcido e treloucado.

Além de marcar o estilo gráfico das imagens, a visão deformante é tomada como tema das ilustrações, o que se pressente no pequeno espelho redondo sustentado ao alto pela mulher, em que se veem a sua boca e os orifícios do nariz – contra qualquer lógica naturalista do espaço e da ótica. Significativamente, a ilustração seguinte (Fig. 80) realiza uma espécie de reflexão metalinguística sobre o olhar e a visão, fazendo referência à comunicação entre o narrador e seu vizinho através dos binóculos. Nas lentes do binóculo segurado pela figura – novamente, uma figura esquemática, com o corpo segmentado e desproporcional, como um boneco – veem-se, duplicadas, as figuras de outra cabeça que também segura um binóculo; por trás destas cabeças pode-se ver as pernas e o traseiro de um homem – a bunda referida no texto. Na duplicação (e reduplicação) da figura de binóculos, a imagem realiza um giro metalinguístico: “dentro” do binóculo, instrumento da extensão da visão, veem-se outras duas figuras de binóculos, semelhantes entre si, porém não idênticas, como que a sugerir que não há uma única versão do mundo tal como visto pela visão estereoscópica, que corresponde à visão humana em condições normais.

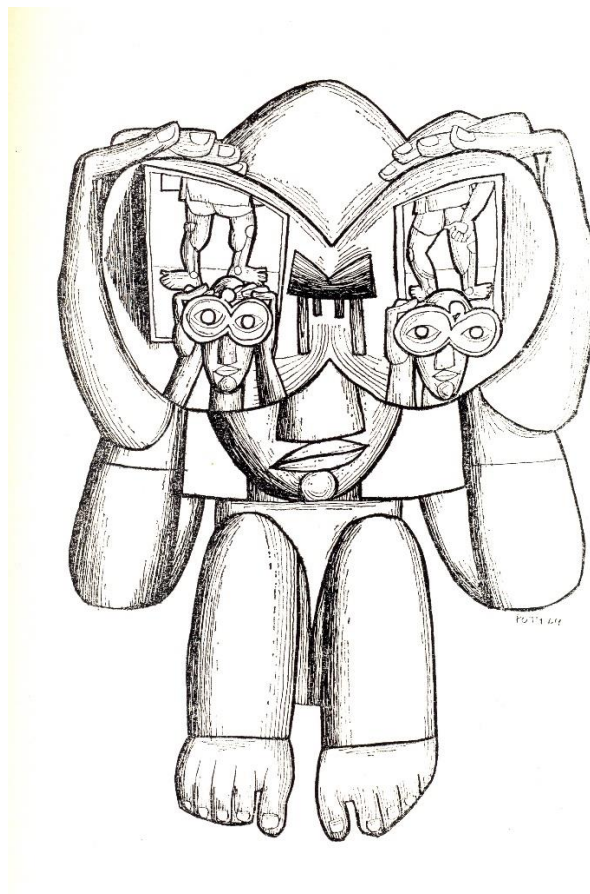


Fig. 80 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 19.

A desproporção deformante é mais uma vez empregada na representação da consulta do narrador com o psicanalista, que no romance é apresentada como um diálogo em que impera o *nonsense* e o absurdo, demonstrando também a relação de domínio do psicanalista sobre o seu cliente:

Fui ao psicanalista e ele me fez deitar num divã, sem o paletó, a gravata e os sapatos.

– Está se sentindo confortável?

– Muito. E o senhor?

– Desaperte o cinto.

– Quer dizer que já subimos?

– Limite-se a responder. Feche os olhos, procure concentrar-se.

Fazia um calor dos diabos, e de repente me veio uma vontade louca de urinar.

– Já pensou alguma vez em matar o seu pai?

– Muitas. Mas, se o sr. me permite, eu gostaria de ir urinar.

– Tem irmãos ou irmãs?

– Que eu saiba, não. Assim de momento é meio difícil...

– Gatos? Cachorros?

– Se o sr. não me deixar ir urinar, não respondo – nem respondo pelas conseqüências. (*O púcaro búlgaro*, p. 26).

O diálogo segue neste tom, repleto de confusões entre o sentido literal e o sentido figurado das palavras, até o momento em que o psicanalista lhe pede para falar tudo aquilo que viesse à cabeça, em um jogo de associação livre. O psicanalista, descrito então como “sábio”, olha atentamente para ele, e seu rosto é descrito como uma “máscara”:

O sábio agora me olhava atentamente, o lápis suspenso no ar, o bloco de papel com rascunhos sobre o joelho. Sua máscara traía uma grande inquietação, como se temesse alguma coisa ou já começasse a pôr em dúvida a minha sanidade. Até que, simulando uma calma resoluta, arriscou com o ar mais natural dêste mundo:

– O senhor já foi à Bulgária? (*O púcaro búlgaro*, p. 29-30).



Fig. 81 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 27.

Na representação do episódio (Fig. 81), o psicanalista aparece agigantado e com uma cabeça desproporcional, configurada, exatamente, como uma máscara: no seu rosto só se divisam o cavanhaque estereotipado – referência à figura de Sigmund Freud – e as inexpressivas lentes dos óculos, dentro das quais não se vê nada além do branco da página. O cliente analisado também é representado com as características artificiais e maquinais

de um boneco, com as mãos cruzadas e o rosto denotando a submissão, relativizada pelo sorriso grotesco, logo abaixo do único olho no rosto sem nariz, sugerindo as amalucadas respostas do narrador às indagações do psicanalista.

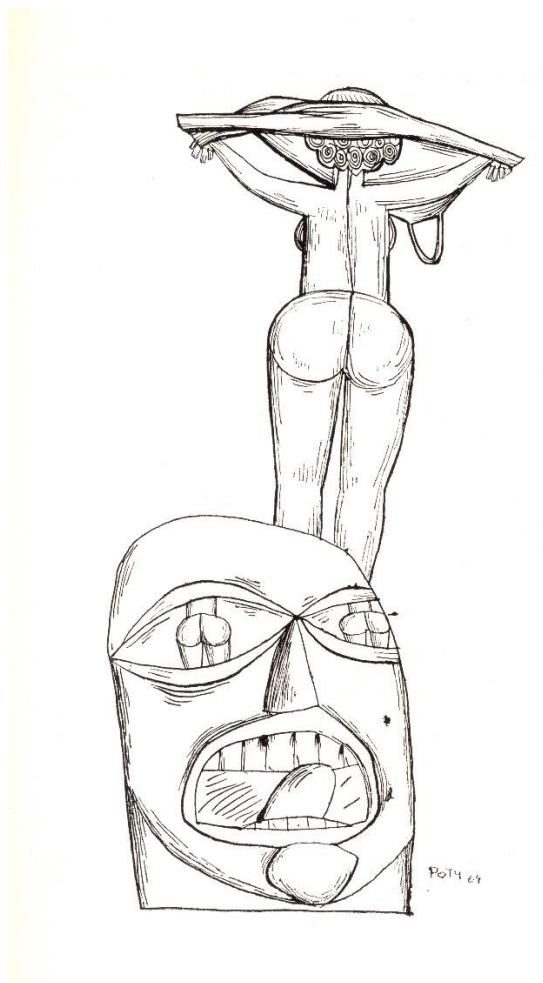


Fig. 82 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O pícaro búlgaro*, 1964, p. 33.

A temática do olhar, presente de forma inequívoca na ilustração dos binóculos, é trazida à tona em outras ilustrações. Na ilustração incluída na página 33 (Fig. 82), vê-se, em primeiro plano, uma grande cabeça, supostamente masculina, com a boca aberta e a língua lubricamente pressionada contra os dentes; nos seus olhos o ilustrador representa repetidas figuras de nádegas femininas, fazendo eco à forma presente na figura de mulher que se despe no segundo plano. Poty coloca, assim, o ato do olhar e aquilo que é visto dentro dos próprios olhos: o olhar torna-se, assim, o lugar onde o desejo se materializa. A principal figura feminina do romance, Rosa, é apresentada pelo ponto de vista do desejo que desperta no narrador, sempre obcecado pelas nádegas femininas:

Um dia, a que se julga a minha metade chegou e disse: *Rosa, vá pregar este crucifixo na parede* – e fui eu o crucificado. As pernas de Rosa em cima da cadeira, de repente na roseira, o sexo de Rosa florescendo no alto, inatingível, não mais no assoalho, em tórno da mesa, esquentando-se no fogão sem necessidade.

Menina Rosa, eu disse, Rosinha – e nos tornamos amantes. O tal estupor com as suas nádegas tomando tôda a extensão da cama: *Assim não é possível, minha filha, vou dormir no sofá*, e ia dormir na Rosa, inseto por inseto eu viro abelha: sugando o néctar dos seios de Rosa, o pequeno e o mais pequeno. (*O púcaro búlgaro*, p. 23-24).

O olhar, enquanto o lugar da manifestação do desejo, também é colocado em destaque nas suas considerações sobre a desejável tataraneta do sujeito dos binóculos:

Não fôsse o binóculo, talvez já nem mesmo enxergasse ou reconhecesse o estafermo do outro lado da rua, cada vez mais micróbio embora o chamem de macróbio – e (o que é mais grave) os seios e a bunda de sua excelente tataraneta, que me descobriu desde que lhe apresentei meus cumprimentos em troca de suas inúmeras gentilezas. (*O púcaro búlgaro*, p. 39-41).

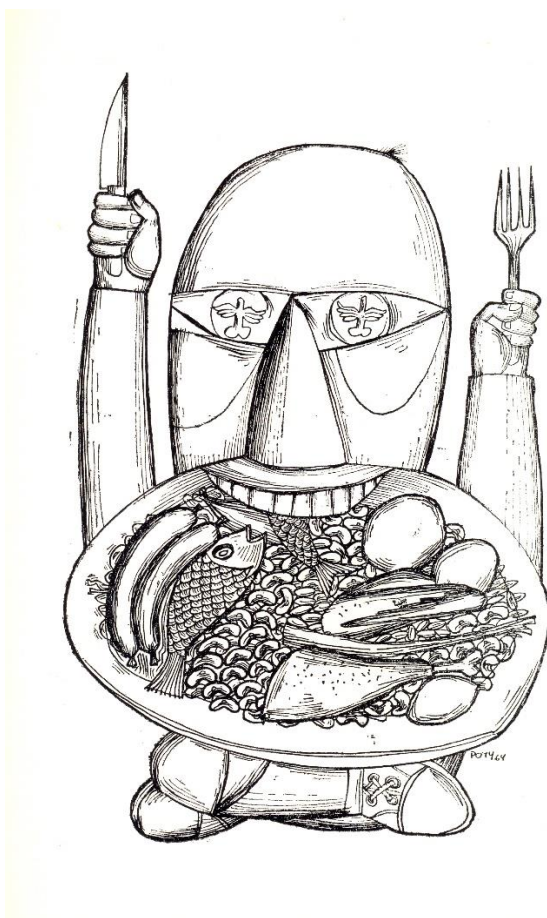


Fig. 83 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 39.

É o olhar, metonimicamente representado nas ilustrações pelos olhos das figuras, que graficamente materializa o desejo – um desejo deformante e reificador, que converte as mulheres em corpos maquinais, desumanizados, com suas grandes nádegas salientes. No tom humoristicamente obsceno com que Poty trata o elemento do desejo sexual nas ilustrações do romance, misturam-se os apetites sexuais com os outros apetites do corpo: é o caso da representação do segundo personagem principal (Fig. 83), Radamés Stepanovicinsky, “professor de Bulgarologia”, caracterizado pela glotonice e pela lubricidade, manifestada nos olhares desejosos que dirige a Rosa:

O professor Radamés pode ser um grande bulgarólogo, mas o que ele é mesmo é um grande gastrônomo.

No jantar principalmente, à luz cambiante das velas, executa verdadeiros passes de mágica no seu prato e às vezes até no meu, obrigando-me por minha vez a realizar alguns números de prestidigitação para não acabar morrendo de fome.

Isso para não dizer de certos movimentos dúbios que me pareceu descobrir nêle sempre que Rosa se aproxima para servir a sopa ou trocar os talheres, e que a assustam quase tanto quanto a mim mesmo. O homem é fogo. (*O púcaro búlgaro*, p. 41).

A grotesca figura da ilustração (Fig. 83) é representada com um enorme prato repleto de uma grande variedade de comida, segurando o garfo e a faca no alto; dentro dos seus olhos veem-se dois pênis alados, referência metafórica aos olhares desejosos que dirige à empregada e amante do narrador e à obsessão pelo membro masculino, tal como é humoristicamente relatado na “ata” da reunião dos expedicionários:

O professor Radamés Stepanovicinsky aproveitou o embalo para estranhar que, sendo o pênis por natureza o membro do congresso, não pudesse ser ou nunca tivesse sido eleito senador ou deputado; gente que não tem a dignidade de um pênis e muito menos a sua fibra, disse ele, está lá dentro, e citou mil exemplos. O lugar do pênis é lá dentro, seja ou não eleito, concordaram todos a *una voce*, inclusive a expedicionária Rosa. (*O púcaro búlgaro*, p. 68).

A desproporcional cabeça, junto ao tratamento simplificado dos braços e das pernas cruzadas por baixo do prato, enfatiza a configuração mecânica e artificial do corpo: no conjunto das ilustrações de *O púcaro búlgaro*, enquanto os corpos femininos são objetualizados, os corpos masculinos são representados como títeres ou bonecos. Tal representação vem de encontro à própria forma como os personagens são tratados no texto: como notou Nelson de Oliveira, citado por Josiane Gonzaga Oliveira (2013), tanto

os coadjuvantes como os dois protagonistas, o narrador e Radamés, são absolutamente esquemáticos, são “títeres”:

Todos esses coadjuvantes são representados quase como se fossem meros objetos, sem profundidade psicológica e sem nenhum traço de caráter: eles estão aí para servir de escada, para que Hilário e Radamés tenham onde se apoiar. Haja vista que o que lhes vai no íntimo jamais é revelado, são como marionetes – mas nesse ponto assemelham-se todos, em maior ou menor grau: os dois protagonistas e os coadjuvantes. Por mais que acompanhem o desenrolar dos fatos a partir das anotações de Hilário no seu diário, *O púcaro búlgaro* é o tipo de romance em que até mesmo a figura do narrador é totalmente esquemática dado o enfoque rígido de seu discurso. Hilário descreve a si mesmo e aos outros sempre de fora: apreende apenas o seu comportamento exterior e lhes reproduz os diálogos, jamais penetrando na sua alma. (OLIVEIRA *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 66).

Efetivamente, as figuras criadas por Poty para as ilustrações do romance são semelhantes a bonecos, incorporando as suas características de simplificação e da construção rígida e mecânica das partes. Tais características ficam bastante claras na representação de Pernacchio (Fig. 84), “[...] que morou muitos anos ao lado da Torre de Pisa e, como era natural, acabou ficando neurótico com a idéia de que aquilo lhe pudesse desabar sobre a cabeça.” (*O púcaro búlgaro*, p. 32). A ilustração de Poty faz referência à insólita teoria apresentada pelo personagem ao narrador:

Pernacchio veio com uma teoria que, diz êle, se confirmada irá causar um impacto tremendo em toda a Europa e adjacências. Vestia o seu sobretudo siberiano e, o cigarro trêmulo entre os dedos, adiantou quase numa confidência:

– Descobri que não é a Torre de Pisa que está se inclinando, e sim toda a cidade de Pisa, com os seus prédios e monumentos, e até os seus habitantes. A Torre é a única que, por um fenômeno inexplicável, se mantém a prumo. E mostrou com o cigarro a posição exata da Torre, rigorosamente vertical. (*O púcaro búlgaro*, p. 48).



Fig. 84 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 45.

Representado frontalmente e de corpo inteiro, o personagem é apresentado com uma inclinação antinatural, como um títere; o corpo é desprovido de pescoço, suas pernas se encaixam no tronco de forma mecânica e o rosto parece congelado em uma expressão de ênfase e concentração quase raivosa. Outro elemento que caracteriza o personagem são as mãos, congeladas no estereotipado gesto atribuído aos italianos: Poty emprega, aqui, um elemento da linguagem não-verbal – um gesto com as mãos – para atribuir à figura uma nacionalidade e uma individualidade que não aparece de nenhuma outra forma, e que permite associar a figura inclinada ao personagem que apresenta a teoria de que todos, em Pisa, estão a inclinar-se, enquanto que a célebre torre, na verdade, permanece na posição “correta”, ou seja, perfeitamente vertical.

Em outras ilustrações, para além da construção absurda do espaço e das figuras, Poty inclui referências a outros artistas, como é o caso do autorretrato pendurado na parede acima do corpo adormecido de Rosa (Fig. 85). O espaço, na ilustração, é dividido pela moldura de duas portas; dentro de uma delas, vê-se uma figura dentro de um banheiro, de costas, como se estivesse urinando, em pé; dentro da outra, é possível entrever um corpo feminino adormecido; no chão, um par de chinelos, e na parede do fundo algumas imagens – fotos ou pinturas –, sendo a maior delas uma citação direta de

um autorretrato do artista brasileiro Giuseppe Gianinni Pancetti, mais conhecido como José Pancetti³. No texto, a ligação entre Rosa e o banheiro aparece em diferentes momentos: primeiramente, por ocasião da chegada de Radamés, o “bulgarologista”, que decide morar com o narrador, Hilário:

Chegou o professor Radamés, com mala e tudo.

– Vi que o sr. morava sozinho e resolvi vir morar sozinho com o senhor.

– Só que há a Rosa, que também mora sozinha. Assim seremos três a morar sozinhos.

A idéia lhe pareceu excelente, sobretudo depois que viu Rosa saindo do banheiro envolta numa toalha felpuda.

– Ah, o senhor tem um banheiro dentro de casa... Mas isto é magnífico!

– Não apenas um mas dois – disse para deixar claro que aquele era o reino privativo de Rosa, como de fato o era.

– Ótimo! Assim pode-se tomar dois banhos ao mesmo tempo – e pôs-se a examinar o teto com um ar entendido. – O sr. nunca andou no teto? (*O púcaro búlgaro*, p. 36).



Fig. 85 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 53.

³ José Pancetti (1902-1958), nascido em Campinas, São Paulo, foi um dos expoentes da pintura moderna no Brasil, destacando-se pela desconstrução cromática da forma na realização de retratos e marinhas.

O personagem de Radamés também está envolvido em uma segunda ocorrência da associação entre o banheiro e a desejável empregada/amante, Rosa, quando o “bulgarólogo”, após uma longa exposição sobre a existência ou inexistência da Bulgária com base em sábios, historiadores e geógrafos – alguns existentes, outros inventados –, fica excitado demais para dormir, e passa a vagar pela casa “como um fantasma”:

Até que às tantas o professor se declarou cansado e recolheu-se ao seu quarto, do que me aproveitei para estirar-me um pouco numa poltrona, no escuro que era para que meus pensamentos se tornassem ainda mais profundos.

Não eram passados dez minutos e o fantasma do professor ressurgiu pé ante pé, amparando-se nas paredes – o que não deixava se ser surpreendente num fantasma – até que tropeçou nas minhas pernas e enfiou-se no banheiro. Quando voltou aproveitamos para nos desejar boa noite e lindos sonhos, o que nos havíamos esquecido de fazer antes.

Mais meia-hora, eu já quase dormindo, sinto a presença do professor à minha frente, e êle a minha – e lá se enfia no banheiro, esquecendo-se sequer de acender a luz. O professor deve estar com dor de barriga, pensei comigo. E êle, ao voltar, confirmando: Estou com dor de barriga.

Deve ser do chocolate, sem dúvida; o professor não tem o senso da medida e come por três professores de Bulgarologia. Da próxima vez vou lhe oferecer uma dose de sal amargo.

Essa próxima vez levou bem uns quarenta minutos – e o que apareceu foi apenas a cabeça do professor, um ponto negro mal perceptível na escuridão, farejando o ambiente como um rato ou como um gato, ou como qualquer outro animal que estivesse preocupado com tudo menos com a sua dor de barriga. Quando deu por mim, já de corpo inteiro, ofereci-lhe gentilmente o tal sal amargo e fui eu mesmo preparar-lhe uma dose cavalgar, que êle emborcou de um só gole e soltando um palavrão que fez estremecer as paredes da cozinha.

Só então me tranqüilizei quanto à saúde do professor e entrei sorrateiramente no quarto de Rosa, que dormia a sono sóto. Prendi-lhe o sono entre as mãos, entre os braços, e depois entre as pernas – e, quando ela acordou, percebi que estava tão excitada quanto eu com a bela exposição do professor, mais que nunca eu a tinha visto nestes últimos tempos.

E, quando vimos, o sol já batia na janela e o professor ia visitar mais uma vez o banheiro, só que dessa vez com todos os ruídos correspondentes. (*O púcaro búlgaro*, p. 55-56).

As furtivas visitas noturnas do professor, assim, são apresentadas, ironicamente, como tentativas de aproximar-se de Rosa – por quem ele, como demonstrado algumas páginas antes, nutre uma atração física mal disfarçada. Ainda em outro momento, Radamés busca aproximar-se furtivamente de Rosa carregando o seu “gato”, que, segundo o narrador, “me pareceu antes o dorso de sua mão esquerda – é verdade que bastante peluda e irritadiça” (*O púcaro búlgaro*, p. 37):

Acordei para urinar como de hábito, e, enquanto urinava, o pinto mais acordado do que eu, ouvi como em sonho o barulho de alguém forçando a porta de serviço – arranhando, melhor dizendo, tal como nos tais filmes de pavor.

Suspendi a operação, o pinto sem se dar conta do que se passava, agora eu mais acordado do que êle, e lá fomos os dois pisando em ovos até a porta da cozinha, e, atravessando a cozinha, até a porta do quarto de Rosa.

– Sou eu, disse a voz do professor. – Ou melhor, é o gato.

Acendi a luz, e de fato lá estava o professor procurando acalmar o gato com a mão direita, que a outra se confundia com o próprio gato.

– Está com fome e, em vez de me acordar, cismou de vir acordar Rosa. Coisas de gato.

Só então me dei conta de que ainda trazia o pinto na mão, pois me esquecera de guardá-lo – e de que o professor o olhava meio assustado, tanto quanto eu ao gato.

– Pensei que fôsse um ladrão.

– E *isso* assusta ladrão? – fez o professor, sempre acariciando o gato.

Tive vontade de dizer que assustava ladrão da espécie do seu gato, mas a hora não era para discussões. Dei as três batidinhas de estilo, embora não houvesse urinado de todo, e guardei o pinto com a dignidade que o momento requeria. (*O púcaro búlgaro*, p. 70-71).

Na ilustração (Fig. 85), as duas portas paralelas estão abertas para a exibição da figura masculina urinando no banheiro e da figura de Rosa que dorme, nua, sobre a cama, estabelecendo assim um paralelismo entre a visita ao toalete e a mulher enquanto objeto de desejo, vulnerável e nua sobre a cama. A imagem efetua uma síntese do texto, em que Rosa, que o narrador considera como sua posse, é apresentada em vários momentos como objeto das investidas eróticas dos demais personagens. Sintomaticamente, a imagem nega ao espectador a visão dos rostos dos dois personagens, ambos virados para o fundo do espaço representado, recurso que vem a reforçar a sua caracterização objetual e desumanizada. Os únicos rostos visíveis são os das imagens penduradas na parede, dentre os quais se destaca o autorretrato de Pancetti, cuja inclusão parece gratuita, incompreensível, dado que não há nenhuma referência ao pintor ao longo do livro. Na síntese que realiza do texto, saturado de elementos absurdos e incoerentes, Poty inclui, assim, outros elementos que, ao que tudo indica, são intencionalmente gratuitos e também incoerentes, como uma suplementação ao texto que corresponde ao seu móvel poético, caracterizado precisamente pelo chiste e pelo absurdo.

Esse gênero de suplementação também ocorre no letreiro que faz parte da ilustração seguinte (Fig. 86), em que é representado o espaço de um cinema, com várias fileiras de cabeças viradas para a tela na seção superior da imagem, enquanto que, no primeiro plano, pode-se entrever partes do corpo de Rosa e de Expedito, que aproveitam a privacidade do cinema para se entregar ao amor físico – o que, no romance, é completamente ignorado, em um primeiro momento, pelo narrador, que se limita a

apresentar as idas de Rosa e Expedito ao cinema em uma única frase: “Expedito e Rosa gostaram tanto de ‘Tarzan e os Homens de Marte’ que foram assistir ao filme mais duas vezes.” (*O púcaro búlgaro*, p. 66). Na divertida composição da imagem, vê-se, no primeiro plano situado na seção inferior, as roupas de Rosa e Expedito sobre os espaldares, além dos sapatos sob as cadeiras do cinema, enquanto que acima pode-se ler: “UNITED FILMES ap. TARZÂN e os O’MENS de MAR com EITOR BERNABO’ s.c.”. O letreiro é uma paródia das apresentações textuais que antecedem as produções cinematográficas, incluindo uma série de distorções, abreviações e erros intencionais – “Marte” é abreviado por “MAR”; “apresenta” é abreviado por “ap.”; “homens” é transformado em um arcaizante “O’MENS”. Por outro lado, a inclusão do nome “Eitor Bernabó” desperta especial curiosidade, pois não se trata de nenhum artista de cinema nem de nenhum nome referido no romance: trata-se, na verdade, de uma adaptação do nome de batismo de Carybé – nascido Hector Julio Paride Bernabó, em Lanús, província de Buenos Aires, em 1911 –, amigo pessoal de Poty desde a época da sua participação no I Salão Baiano de Belas Artes (1949), como atesta a correspondência entre os dois artistas (LOURENÇO, 2001, p. 104-106). O artista argentino por nascimento e baiano por adoção recebe, na ilustração, uma espécie de homenagem do amigo Poty, que humoristicamente o inclui como estrela na produção cinematográfica ficcional de “Tarzan e os homens de Marte” – mais uma referência a outro artista visual, tão gratuita e absurda quanto a referência anterior a Pancetti. A suplementação, assim, é realizada no mesmo modo poético do texto, ainda que (ou por isso mesmo) incluindo elementos exteriores ao mesmo.

Nessas referências gratuitas a outros artistas, que funcionam como pequenos chistes visuais, Poty demonstra estar bastante atento ao teor geral do texto, que ele busca reproduzir, ou melhor, transpor para o registro visual – o que, no caso de *O púcaro búlgaro*, exige uma especial atenção para a forma da linguagem textual e as possibilidades da sua interpretação através da imagem gráfica. Nessa interpretação, a deformação não é apenas um recurso expressivo ou estilístico, mas visa constituir uma *forma de visão* específica – uma visão distorcida, na qual os elementos da linguagem visual são colocados em situações de estranhamento, tal como ocorre no texto com os elementos da linguagem verbal. Segundo Oliveira, a desautomatização dos significados convencionais da linguagem é um dos aspectos centrais do romance:

O púcaro búlgaro [...] se apresenta como uma forma romanesca marcada por uma série de desautomatizações que abarcam as categorias narrativas (tempo, espaço, personagens, enredo), os formatos discursivos que se encontram em sua base constitucional, e, ainda, os próprios signos linguísticos, criando, assim, uma outra realidade, que tem no absurdo o seu elemento ordenador. (OLIVEIRA, 2013, p. 88).

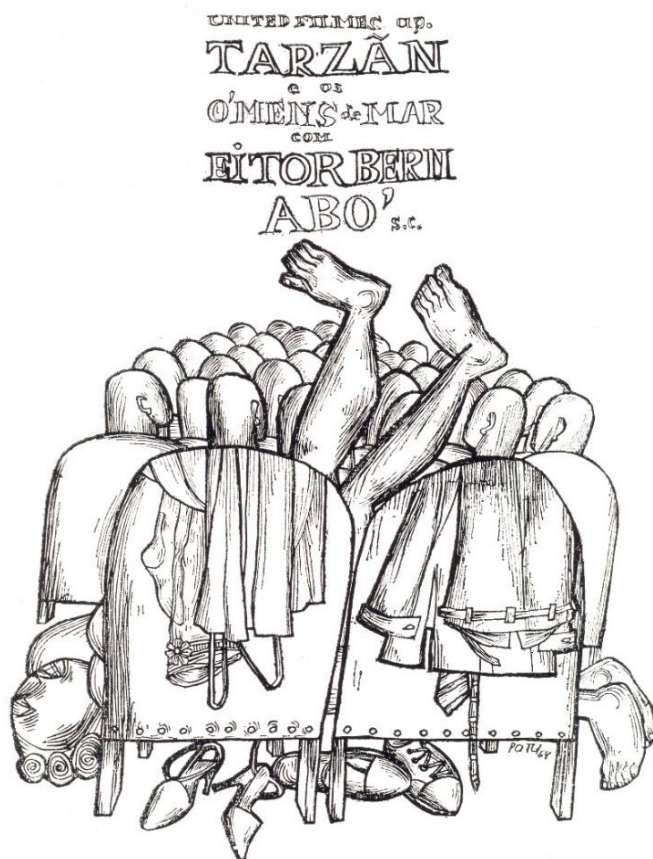


Fig. 86 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 63.

À desautomatização dos significados verbais proposta no texto corresponde uma imagem também “desautomatizada”, que suspende a percepção imediata baseada no reconhecimento de figuras e padrões convencionais – ou seja, realizados dentro da tradição naturalista e perspéctica –, proporcionando ao leitor/espectador visões desconcertantes, anárquicas, e por vezes enigmáticas.

O próprio espaço, assim, aparece segmentado e desarticulado: assim como no texto não há nenhum quadro lógico unitário com a função de ordenar e organizar o “mundo do texto” – baseado, contrariamente, na dissolução da lógica e do saber racional –, também o espaço é marcado pela fragmentação e pela multiplicidade. É nesse espírito que, sintetizando diferentes momentos do texto, uma das ilustrações faz referência à lista dos equipamentos que deveriam ser levados para a expedição à Bulgária, organizada por

Hilário e Radamés (Fig. 87). Antes, porém, eles discutem como resolver o problema do desejo sexual ao longo da viagem – que não poderia ser resolvido apenas pela presença de Rosa. O narrador, então, propõe resolver a questão com o uso de uma cabra:

– Resolvi o seguinte: dois pontos. Vai uma cabra para satisfazer as necessidades mais prementes da tripulação, inclusive para os que gostam de leite. Uma cabra e não duas: uma só.

O professor parece de repente mais calmo, ou pelo menos já voltara a roer a rapadura.

– E o cheiro da cabra? – Não suporto cheiro de cabra.

– Aí é que está o ponto, o segundo dos dois pontos de que falei. – E fiz um pouco de suspense antes de continuar: – Mete-se um pouco de *Odor di Femina* no rabo da cabra e ela fica, sem tirar nem pôr, a... – e citei uma artista de cinema famosa.

Radamés quis saber dos detalhes:

– *Odor di femina?* De que *femina*?

Expliquei que, quanto a isso, se faria antes um plebiscito, embora eu já houvesse até comprado um perfume que reproduzia exatamente o cheiro da mulata, confiado numa votação esmagadora e total. (*O púcaro búlgaro*, p. 79-80).

Mais além, são elencados os materiais necessários para a viagem, que incluem os mais variados equipamentos ligados ao conhecimento e à orientação, misturados a todo tipo de objeto de caráter absurdo, escatológico ou obsceno. Reproduzimos abaixo alguns trechos selecionados da longa lista:

Um quadrante. Um sextante. Se possível, um oitante.

Um astrolábio.

Um planetário.

Uma ampulheta. [...]

Um saxofone.

Uma âncora, de preferência já ancorada.

Uma imagem de São Prepúcio, padroeiro dos bulgarólogos.

Um electroencefalógrafo.

2.000 quilos de lastro (Livros da Academia, Dicionários, Gramáticas e Gramáticos, Artigos de fundo, Fundistas, Tijolos, Paralelepípedos, Anais do Legislativo, Coletâneas de leis e decretos, Suma Teológica de Sto. Tomás de Aquino, Livros de Crônicas, Discursos políticos). [...]

Um penico. [...]

Um telefone.

200 garrafas de uísque, 400 de gin, 200 de vermute, 200 de vodka, 1000 de cachaça e 1 de guaraná. [...]

Uma faixa com o dístico “TODO RACISTA É UM FILHO DA PUTA”. [...]

Uma cabra bem fornida (com pouco uso). (*O púcaro búlgaro*, p. 83-85).

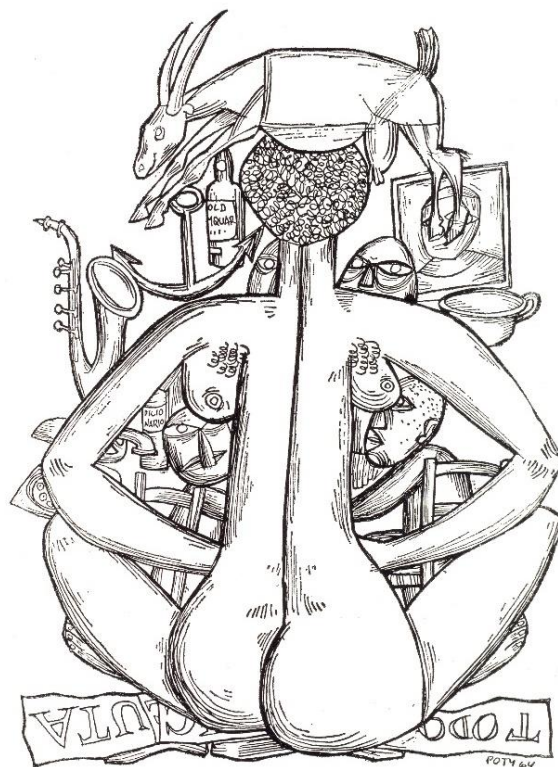


Fig. 87 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 81.

A ilustração (Fig. 87) apresenta alguns dos elementos presentes na lista em uma composição dominada, no primeiro plano, por uma figura feminina nua, sentada e de costas. O seu corpo é uma forma sólida que organiza e dispõe os demais elementos, incluídos em volta dele e nos espaços vazios formados entre os braços e o corpo, cuja articulação espacial também é mais ou menos desconstruída: pode-se ver os pelos das axilas como que de maneira frontal, assim como os seios que aparecem por baixo delas. Por cima da sua cabeça destaca-se a figura da cabra, que assume, dentre os equipamentos da viagem, uma função paralela à que é desempenhada por Rosa ao longo do texto, em que ela polariza o desejo sexual dos demais personagens – que, na ilustração, aparecem espreitando por entre os seios e acima dos ombros da mulher. Os demais elementos aparecem de forma segmentada por trás do corpo feminino: um saxofone, um telefone, um dicionário, uma âncora, uma garrafa de bebida, um penico, uma imagem (talvez de São Prepúcio, “padroeiro dos bulgarólogos”), além do referido dístico, sobre o qual Rosa aparece sentada.

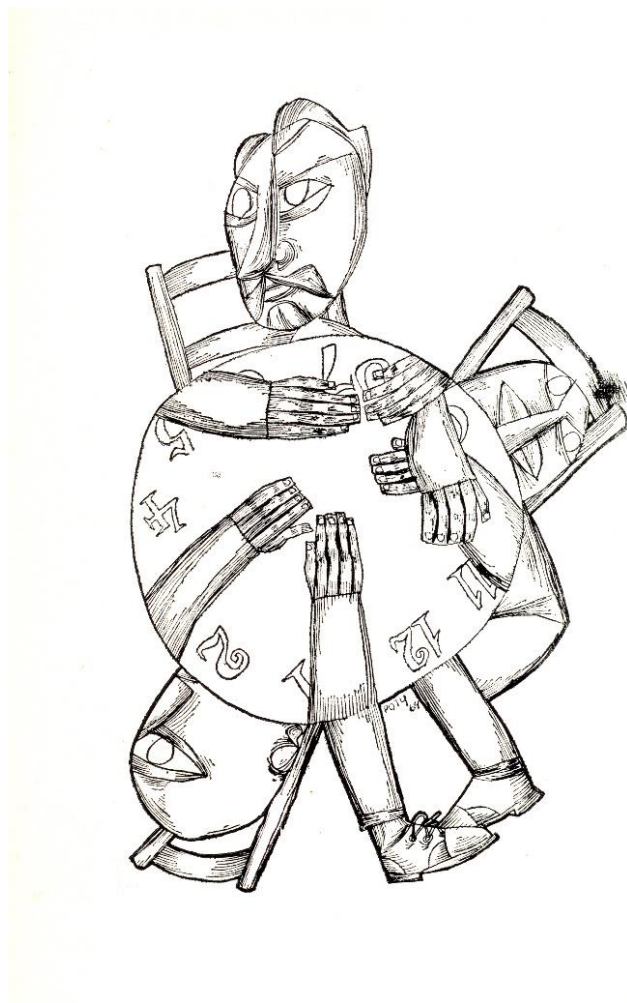


Fig. 88 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *O púcaro búlgaro*, 1964, p. 93.

A organização dos elementos, na imagem, estabelece um espaço tendente ao bidimensional, desprovido de gravidade ou de orientação: a única distinção de planos mais elaborada se estabelece entre a figura de Rosa, agigantada e em primeiro plano, e os demais elementos, que ocupam o fundo da imagem de forma indistinta, organizada apenas pelo jogo gráfico que estabelecem com o corpo feminino, dominante no primeiro plano. O plano posterior é, precisamente, a representação de uma “lista” – uma organização não-hierárquica (ou, diga-se, de uma hierarquia absolutamente arbitrária) dos diferentes elementos que a compõem, “flutuando” no fundo da imagem – dominada, no entanto, pela presença decisiva da mulher, desejada por todos. Mulher que, logo em seguida, fugirá em companhia de Expedito, para fúria do narrador:

E eu ainda o mandando comprar um desconfiômetro para ele mesmo! – quando quem devia estar com um desconfiômetro enfiado no cu era aqui o palhaço desta bêsta, corno ainda por cima, dando dinheiro a Rosa para ver os Homens de Marte e pegar nos culhões do miserável. (*O púcaro búlgaro*, p. 86).

O romance se conclui com uma última seção, intitulada “A partida” – referindo-se não à partida da expedição, mas a uma partida de carteadado entre Hilário, Radamés e Pernacchio, remanescentes do grupo que almejava investigar a existência da Bulgária. Escrita no padrão de um texto dramático, a conclusão do romance inclui, entre os personagens, o relógio:

PERNACCHIO – Quantas?

RADAMÉS – Me dê duas. Bem baixas, porém altas.

EU – Me dê uma. E mesa.

PERNACCHIO – Espere a vez, porra! Eu quero três.

O RELÓGIO – Tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac...

PERNACCHIO – (Assobiando a protofonia do *Guarani*).....

RADAMÉS – Por falar em já dei, como irá indo a Rosa? Aquilo é que eram panquecas! (*O púcaro búlgaro*, p. 91).

Na ilustração de Poty (Fig. 88), a mesa é o próprio relógio; os braços dos personagens, sentados em roda, fazem recordar a posição dos braços do relógio – efetuando, na imagem, o jogo entre o sentido literal e figurado que é recorrente no texto. Os personagens são vistos de frente: deles são representados as cabeças e os braços, tendo por fundo os espaldares das cadeiras; de um deles veem-se os pés, virados para dentro. Como a mesa é vista de cima e os personagens são vistos de frente, o espaço é composto e incoerente, como também a referência ao texto, intencionalmente incompleta: sobre a mesa ou nas mãos dos jogadores não há nenhum baralho, e os personagens parecem simplesmente entregues à passagem inútil do tempo; mais precisamente, na imagem, eles *são* a passagem inútil do tempo. No diálogo que se desenrola, prossegue o tom incoerente e humorístico do romance, enquanto Radamés oferece detalhes do seu segredo – ele era nascido na Bulgária, tendo emigrado, muito criança ainda, para o Ceará – o que, supostamente, provaria a existência do Ceará e da Bulgária; no diálogo, no entanto, procede-se à dissolução de qualquer certeza:

PERNACCHIO – [...] Então quer dizer que o Ceará também existe?

RADAMÉS – Sou eu quem fala? – Que diabo, se nem o Ceará nem a Bulgária existem, então eu fico mesmo num mato sem cachorro. Bato mesa. Mas como dizem que quem não tem cão caça com gato, eu pelo menos tenho o meu gato para caçar um jeito de sair dessa enrascada.

EU – Mesa, também. O diabo é que o seu gato não é de nada, professor. E êle, pelo menos – nasceu em algum lugar?

RADAMÉS – Presumo que do cu da gata, para não dizer pior. Quanto a não ser de nada, só por causa do seu ar ausente, digo que Deus é o rei dos ausentes e nem por isso você é capaz de dizer que ele não exista.

EU – Existe tanto quanto o Ceará ou a sua Bulgária.

PERNACCHIO – O que não quer dizer absolutamente nada. Bato. (*O púcaro búlgaro*, p. 96).

A interpretação da cena por Poty, assim, incorpora, ao nível da construção da imagem, os aspectos insólitos e incoerentes do diálogo, em consonância com o conjunto do romance. Além disso, na própria forma de construção do espaço, desarticulado e fragmentário, assim como na representação dos personagens como bonecos rígidos e desproporcionais, a ilustração faz ecoar a manipulação da linguagem de *O púcaro búlgaro*, que incorpora aspectos do pensamento racional e científico para instituir uma lógica do absurdo e do *nonsense*, em que qualquer positividade ou efetividade dos significados é impossível. Em meio ao ponto de vista implicado na representação, efetivado através da construção de uma visualidade caracterizada pela deformação grotesca com vistas ao absurdo e ao insólito, ressurge a dimensão da linguagem: à experimentação com a linguagem no romance, a ilustração responde com a experimentação no campo visual, instituindo um desdobramento poético do absurdo cômico construído com a linguagem verbal. Nesse sentido, são ilustrações que apontam para outra dimensão das relações entre a imagem e o texto: os desdobramentos e as transformações do significado, operações efetivadas através de metonímias, metáforas e alegorias, de que trataremos no próximo capítulo.

4.7. Percurso de leitura

O caminho percorrido neste capítulo revelou variadas formas de manipulação do ponto de vista visual em suas relações com o ponto de vista narrativo instituído pelas diferentes obras literárias. Para ilustrar os contos de Dalton Trevisan, Poty manipula tanto o ponto de vista quanto o espaço para oferecer uma visão que se aproxima das diferentes situações narrativas, explorando particularmente a deformação expressiva tanto do espaço quanto dos personagens. O mesmo tipo de procedimento pode ser constatado nas suas ilustrações para os 4 contos de Machado de Assis, em que o ponto de vista é empregado

para organizar e compor os elementos narrativos. Já nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a variedade dos pontos de vista e dos temas é empregada para mostrar ora a ótica distorcida de Cubas, ora uma visão mais distanciada e crítica, o que aproxima o conjunto das imagens da multiplicidade dos discursos emitidos pelo próprio narrador-defunto. Nos romances *Ressurreição*, *A mão e a luva* e *Dom Casmurro*, observa-se a constituição de uma verdadeira *forma de visão* que organiza, estilisticamente, a construção das imagens, evocando tanto a forma como os personagens veem o mundo quanto a rememoração do passado através da qual se estrutura o ato narrativo. Já em *Assombrações do Recife velho* e *O púcaro búlgaro*, a forma de visão criada pelo ilustrador tem como principal aspecto a deformação estilística, efetuando assim uma interpretação em sentido ficcional e irônico dos casos de assombração reunidos por Gilberto Freyre e da figuração do grotesco e do cômico no romance de Campos de Carvalho, livro em que o ilustrador assume procedimentos poéticos paralelos aos que foram mobilizados pelo autor literário.

Todos os procedimentos abordados neste capítulo – o emprego e manipulação de determinados pontos de vista, a construção de formas de visão estilisticamente caracterizadas e os procedimentos de deformação tendendo ao bizarro e ao grotesco – se constituem como verdadeiras *estratégias figurativas* que presidem a construção das imagens. Também no texto literário aspectos como o foco narrativo ou o ponto de vista – dois termos que, como observamos no início do capítulo, são empréstimos metafóricos do universo das artes visuais – são elementos estratégicos da construção narrativa, permitindo ao autor manipular, de acordo com certas regras internas, a representação criadora do “mundo do texto”. Na nova versão de mundo configurada na imagem, os elementos estilísticos e as estratégias figurativas são centrais para a constituição de uma retórica visual – paralela à retórica do texto – que constitui o “mundo da imagem” de cada obra ilustrada. O estilo individualizado de cada conjunto de ilustrações criadas para cada obra se constitui, além disso, como uma espécie de sintaxe visual – um conjunto de “regras” que define determinados empregos dos elementos gráficos, como a linha, o uso do claro-escuro, a construção espacial – que possibilita a definição de um universo visual próprio, dotado de coerência interna, para cada obra. Para além destes aspectos sintáticos, passamos agora às operações semânticas efetuadas pela ilustração literária.

5. A linguagem figurada: a imagem como metonímia, metáfora e emblema

O título desta seção é ele mesmo uma metáfora: ela serve para indicar que consideraremos, aqui, a ilustração literária através de conceitos tradicionalmente ligados à análise da linguagem e da literatura, mas que podem ser aplicados também à compreensão da imagem, especialmente em suas relações com o texto. As figuras de linguagem – de que destacamos a metonímia e a metáfora – têm sido objeto de estudos que remontam à Antiguidade; já na *Poética* de Aristóteles, a metáfora era assim definida, servindo, como aponta Ricoeur em seu estudo *A metáfora viva*, como modelo para todos os deslizamentos e transferências de sentido: “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, *Poética*, XXI, 128, p. 134). A metáfora, a partir da sugestão aristotélica, surge assim como o ponto de partida para nossa reflexão sobre os “transportes” de significado presentes na ilustração, para depois alcançar os deslizamentos de sentido em termos metonímicos; incluindo ainda os procedimentos ligados à alegoria e ao emblema, que para nossos fins são entendidos como extensões e casos específicos de metáfora. Entende-se, assim, que também na análise da ilustração literária é possível constatar procedimentos de transferência de sentido, através dos quais certos elementos literários são interpretados através de representações visuais que mantêm, com o texto, relações de caráter metonímico ou metafórico.

Nesse sentido, é pertinente a aproximação entre a metáfora e a visão que se fazia presente na tropologia, que compreendia a metáfora como um fenômeno ligado a um elemento determinado da linguagem: a palavra individual. Em 1830, Pierre Fontanier, autor de *Les figures du discours*, já observava uma analogia entre as figuras de linguagem e a “forma exterior” – remetendo, em última análise, à forma visível:

A palavra *figura* apenas deveria ser dita, antes de tudo, ao que parece, dos corpos, ou mesmo apenas do homem e dos animais considerados fisicamente e quanto aos limites de sua extensão. E, nesta primeira acepção, o que significa ela? Os contornos, os traços, a forma exterior de um homem, de um animal, ou de um objeto palpável qualquer. O discurso, que se dirige apenas à inteligência da alma, não é, mesmo considerado quanto às palavras que o transmitem à alma pelos sentidos, um corpo propriamente dito. Ele não tem *figura*, propriamente falando. Mas ele tem, apesar de tudo, em suas diferentes maneiras de significar e de exprimir, alguma coisa de análogo às diferenças de

forma e de traços que se encontram nos verdadeiros corpos. É, sem dúvida, de acordo com esta analogia que se diz por *metáfora* as *figuras do discurso*. (apud RICOEUR, 2005, p. 223).

Como percebe Ricoeur, a nuance que se apresenta nestas noções é que a metáfora apresenta um conteúdo espiritual sob uma forma material, sensível, mais próxima da visão, muito embora Fontanier não deseje conceder demais à visão. Segundo Ricoeur, “figurar, digamos então, é sempre *ver como*, mas nem sempre é *ver* ou *fazer ver*.” (RICOEUR, 2005, p. 102).

Se a metáfora é “ver como”, o “como” da expressão parece apontar para uma relação de semelhança entre o termo metaforizado e a sua representação metafórica. No entanto, a ideia de semelhança neste caso – e assim como discutido antes acerca do signo icônico, no capítulo 1 – é incapaz de explicar certas metáforas consagradas pelo uso e pela tradição que se consolidaram como verdadeiros códigos iconográficos, e que não possuem nenhuma relação com os seus significados cifrados que possa ser descrita como “semelhança”. A história da arte é repleta destes casos: uma pomba pode representar o Espírito Santo; uma auréola, a santidade da pessoa representada; um cão, como no célebre *Retrato do casal Arnolfini*, é, segundo várias interpretações, um símbolo da fidelidade. A capacidade de decifrar elementos metonímicos e metafóricos na imagem visual é, portanto, um dos fatores cruciais para a sua “leitura”, interpretação e compreensão – ainda que esta decifração não dependa, em absoluto, de qualquer semelhança entre o termo literal e sua representação metafórica. A semelhança, portanto, não é um critério válido para a descrição das relações de ordem metafórica, e isso em especial para relações entre diferentes modalidades expressivas e artísticas: em que medida a ilustração é “semelhante” ao texto? Cabe, assim, evocar a argumentação de Max Black, um dos autores abordados por Ricoeur em seu tratado:

A semelhança, declara ele, é uma noção vaga, se não vazia, pois, além de admitir graus e extremos indeterminados, resulta mais da apreciação subjetiva que da observação objetiva; enfim, nos casos em que pode ser legitimamente invocada, é mais esclarecedor dizer que é a metáfora que cria a semelhança, mesmo porque a metáfora não formula qualquer semelhança existente anteriormente. (RICOEUR, 2005, p. 138).

A metáfora, assim, “confere um *insight*” (RICOEUR, 2005, p. 139), ou seja, ela proporciona uma nova forma de ver o mundo – em suma, ela cria conhecimento, e não é meramente um adorno do discurso ou um mero vocabulário alternativo. Para Ricoeur, no

entanto – cujo extraordinário estudo sobre a longa tradição de análise da metáfora vem nos servindo de guia até agora – a semelhança ainda é um critério válido. A sua defesa da semelhança como parte da estrutura da relação metafórica, no entanto, é embasada por um raciocínio bastante elíptico:

Parece, então, que a estrutura conceitual da semelhança opõe e une a identidade e a diferença. [...] Ora, é a metáfora que revela a estrutura lógica do “semelhante”, porquanto no enunciado metafórico o “semelhante” é percebido *apesar* da diferença, *malgrado* a contradição. A semelhança é, então, a categoria lógica correspondente à operação predicativa na qual o “tornar próximo” encontra a resistência do “estar afastado”. Em outras palavras, a metáfora mostra o trabalho da semelhança, porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o “mesmo” e o “diferente” não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. Por esse traço específico, o enigma é retido no próprio coração da metáfora. Na metáfora, o “mesmo” opera *apesar* do “diferente”. (RICOEUR, 2005, p. 301).

A manutenção da semelhança como critério da relação metafórica é um obstáculo intransponível para a compreensão de metáforas visuais, consagradas pelo uso, que dependem inteiramente do conhecimento de um código visual estabelecido por uma tradição. No fundo, Ricoeur só considera as metáforas verbais, o que se torna patente precisamente na sua discussão do “trabalho da semelhança” – que, como vimos antes, é um critério enganoso na descrição da imagem figurativa –, em que a sua análise deixa um “resíduo” que é, precisamente, a imagem:

A bem dizer, só incorporamos o aspecto verbal da imagem, enquanto esquema da síntese do idêntico e do diferente. Qual é então o papel do *fazer-ver* enquanto tal? Do “pôr sob os olhos”? Da figurabilidade da figura? É necessário confessá-lo, a análise deixa um resíduo que é... a própria imagem! (RICOEUR, 2005, p. 306).

No entanto, um aspecto importante da análise de Ricoeur – cujos limites exploramos, aqui, sem prejuízo da sua enorme importância – deve ser destacado: o autor francês percebe que a problemática da imagem em relação à metáfora traz à tona a *função imaginante* da linguagem, que, segundo ele, une o verbal e o não-verbal (RICOEUR, 2005, p. 327). Retomando a teoria da recepção de Iser, pode-se considerar a imagem – entendida, neste momento, enquanto categoria da apreensão do texto – como aquilo que liga, no entendimento do leitor, o material textual a outros materiais de ordem verbal e não-verbal. É precisamente no processo da leitura que se manifesta a função imaginante da linguagem, que coloca em ação uma série de dados sensíveis, incluindo imagens

mentais de ordem visual, que, como vimos antes, são o ponto de partida para o trabalho do ilustrador. Se a metáfora coloca em evidência a função imaginante da linguagem, como afirma Ricoeur, ela intensifica um processo que já se faz presente no processo da leitura, multiplicando as imagens sugeridas pelo texto; dessa forma, o “ver como” da metáfora (como da linguagem figurada em geral) é um “fazer ver” multiplicado e intensificado – operação que também a ilustração literária é capaz de realizar.

Vindo de encontro a esta argumentação, outras vertentes de análise da metáfora apontam a linguagem figurada como parte constituinte de toda linguagem, assim como do pensamento humano em geral. No âmbito da Linguística Cognitiva, Dancygier e Sweetser afirmam o caráter cognitivo e universal da linguagem figurada, de que as metáforas são o principal modelo:

They are important and pervasive in language and, furthermore, this is because the relevant cognitive structures are important and pervasive in thought – and, as a result, figurative meaning is part of the basic fabric of linguistic structure. And this is not just true for special literary language, but for everyday language – and it holds for all human languages. (DANCYGIER; SWEETSER, 2014, p. 1/pos. 248).⁴

Considerando a metáfora e a metonímia como associações efetuadas em termos de *quadros lógicos* compartilhados entre diferentes significantes, as autoras afirmam que o uso da linguagem figurada é parte inerente não apenas da linguagem falada ou escrita, mas também de outras formas de expressão e de criação de objetos culturais:

Art, architecture, and other cultural artifacts show figurative uses as pervasive as those found in language: the Statue of Liberty metaphorically represents (*personifies*) the abstract concept of Liberty, and an icon of a crossed spoon and fork (objects whose central uses are in the frame of Eating) may frame-metonymically identify the location of a restaurant on a map. In general, there is a close relationship between linguistic figurative uses and the structures to be found in these nonlinguistic representations and artifacts [...]. (DANCYGIER; SWEETSER, 2014, p. 8 / pos. 423).⁵

⁴ Elas [as metáforas] são importantes e onipresentes na linguagem e, ademais, isso ocorre porque as estruturas cognitivas relevantes são importantes e onipresentes no pensamento – e disso resulta que o significado figurativo seja parte do tecido básico da estrutura linguística. E isso não é apenas verdade para a linguagem literária especial, mas para a linguagem do dia-a-dia – e é válido para todas as linguagens humanas. (TL). [A referência com designação “pos.” refere-se à posição em livros publicados no formato *e-book*, que em alguns casos não possuem referência à paginação.]

⁵ Arte, arquitetura e outros artefatos culturais revelam usos figurativos tão onipresentes quanto aqueles encontrados na linguagem: a Estátua da Liberdade representa metaforicamente (personifica) o conceito abstrato de Liberdade, e um ícone de uma colher e um garfo cruzados (objetos cujos usos centrais pertencem ao quadro do Comer) podem quadro-metonicamente identificar a localização de um restaurante em um

Dessa forma, procedimentos ligados à linguagem figurada – em especial os de metonímia e metáfora – também podem ser observados na própria constituição da imagem gráfica. A metonímia, em especial, é um elemento constante das representações visuais bidimensionais: a supressão de elementos visuais, a segmentação da forma e a simplificação estilizadora constituem operações metonímicas, como no caso de uma mão que sai de uma nuvem para representar a figura antropomórfica de Deus ou de um busto que faz pressupor um ser humano inteiro – e não uma pessoa fisicamente seccionada por conta de um violento acidente. Os limites de uma cena representada em uma obra bidimensional figurativa não implicam, para o espectador, em um mundo aberrantemente “cortado”: um espectador “normal”, ou seja, familiarizado com as tradições figurativas ocidentais (precisamente, com estas *normas* específicas de representação), vê este segmento como parte de um todo maior, da mesma forma como compreende um segmento de paisagem vista em uma janela, em um quadro renascentista, como parte de um espaço natural mais amplo que se estende para além dos elementos representados em primeiro plano.

Para além da própria constituição interna da imagem gráfica, também as *relações* entre o texto e a ilustração literária podem ser compreendidas a partir da estrutura das figuras de linguagem. Neste capítulo, abordaremos as relações metonímicas e metafóricas entre o texto e a imagem: buscamos, portanto, entender como a imagem seleciona determinados aspectos do texto em detrimento de outros, fazendo tomar a parte pelo todo; e como a imagem efetua desvios e acréscimos em relação aos significados presentes no texto, estabelecendo relações metafóricas e simbólicas que extrapolam o conteúdo textual. Nas análises a seguir, buscamos compreender como se constitui o “mundo da imagem” como uma versão do “mundo do texto” a partir destas relações de deslizamento e de transporte de significados.

A relação entre o texto e a ilustração como “linguagem figurada”, ou seja, como relação de ordem metafórica e, principalmente, metonímica, se faz presente em qualquer ilustração literária: como nota Maria Nilce Pereira, as ilustrações representam o texto

mapa. Em geral, existe um relacionamento íntimo entre os usos linguísticos figurativos e as estruturas encontradas nestas representações e artefatos não-linguísticos. (TL).

metonimicamente, ou seja, o texto nunca é descrito em sua totalidade no meio visual, mas parcialmente, em recortes que o ilustrador seleciona, de acordo com o que julga ser coerente ou passível de descrição (PEREIRA, 2008, p. 13). Esta dimensão da relação entre o texto e a imagem é particularmente visível e pertinente em algumas dentre as obras ilustradas por Poty, nas quais o artista opera deliberadamente com a simplificação extremada dos elementos selecionados para a representação visual, ou com a segmentação e supressão de partes das figuras – operando, portanto, com metonímias visuais –; ou em obras nas quais o ilustrador opera com a criação de imagens cujo foco principal não é a narrativa, o personagem ou o ponto de vista – mesmo que estes elementos ainda possam se fazer presentes, de uma forma ou de outra –, mas a dimensão simbólica e o potencial metafórico do texto, efetivando, na imagem gráfica, verdadeiras metáforas visuais.

Grande parte das imagens tratadas neste capítulo são figurações de objetos isolados ou associações entre poucos elementos distintos, desprovidos de fundo, ou cujo fundo é absolutamente esquemático; são imagens em que se constata a presença constante de elementos naturais como animais ou plantas, e em que o elemento humano, por outro lado, é figurado de forma fragmentária ou estilizada. Outro aspecto recorrente nas imagens que analisaremos através do conceito de linguagem figurada é o seu caráter genérico, não-individualizado: os elementos representados tendem ao simbólico, no sentido de que geralmente não representam objetos individuais, mas significados mais amplos que emergem do texto ilustrado, assim como aqueles oriundos de outros textos e tradições iconográficas, estabelecendo assim relações metafóricas com o material textual. Em termos estilísticos, são imagens que se afastam do registro naturalista não exatamente pela deformação – que é um caso específico de manipulação dos pontos de vista –, mas, principalmente, pela esquematização simplificadora, em que os aspectos materiais da realização gráfica são colocados em relevo. De forma significativa, este relevo atribuído aos aspectos materiais e físicos da imagem gráfica é análogo ao caráter “icônico” e espacial das figuras de linguagem, “atraídas pela dimensão sensível das palavras” (BRANDÃO, 1989, p. 17), ou seja, pelas suas ressonâncias plásticas e visuais.

Para as análises aqui empreendidas serão empregados os conceitos de metonímia e metáfora em seu sentido lato, sem pretender, portanto, uma imersão mais aprofundada no debate fecundo, complexo e contraditório que, desde a Antiguidade, vem se travando em torno da sua definição teórica, que não cabe nos limites deste trabalho. Assim, entendemos **metonímia** como a figura de linguagem em que um termo é substituído por

outro com o qual possui uma relação de correlação, seja ela em termos físico-espaciais (contiguidade, vizinhança, proximidade) ou lógicos (causa-efeito, concreção-abstração, continente-conteúdo). Uma das relações mais presentes na metonímia na imagem visual é aquela em que uma parte é tomada como representante do todo, figura de linguagem chamada por alguns autores de *sinédoque*; neste trabalho, porém, optamos por considerar a sinédoque como um dos casos de metonímia, sem mais especificações, seguindo estudos mais recentes na área da Linguística Cognitiva (DANCYGIER; SWEETSER, 2014, p. 100 / pos. 2678) e da Teoria da Narrativa: “Metonymy involves understanding one thing in terms of something else that is closely related to it, such as part for whole or producer for product (‘a Picasso’).” (HERMAN; JAHN; RYAN, 2008, p. 307).⁶

Objeto de uma teorização ainda mais profícua a nível filosófico, linguístico e estético, a **metáfora** é aqui entendida como a figura de linguagem em que um termo é substituído por outro com o qual possui uma relação de *analogia* – seguindo, portanto, a formulação aristotélica com que abrimos o capítulo. Esta noção de analogia é tomada em sentido amplo, podendo se dar entre diferentes domínios conceituais e estabelecendo assim novos sentidos para o elemento metafórico, através de um transporte dos significados em que a configuração contextual e a interpretação do receptor são decisivas:

De facto, e tendo como base o significado etimológico do termo, o processo levado a cabo para a formação da metáfora implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia. Ao leitor é exigida no processo interpretativo uma rejeição prévia do sentido primeiro da palavra, para a apreensão de outro(s) sentido(s) sugerido(s) pela mesma e clarificada pelo contexto, na qual se insere. (*Metáfora*. In CEIA, 2010).

O processo interpretativo da metáfora, assim, depende decisivamente da interpretação imaginativa do leitor, que deve ser capaz de aproximar referências simbólicas díspares e dissemelhantes entre si. Assim também para formas que são extensões da metáfora, como a alegoria (de *allos*, outro, e *agourei*, falar na ágora), que para o retórico romano Quintiliano consistia, precisamente, na extensão da metáfora do termo isolado para o conjunto do discurso (HANSEN, 1986, p. 13): também para o discurso figurado – o que nas artes visuais se configura como um conjunto de referências

⁶ Metonímia envolve compreender uma coisa em termos de outra que está intimamente relacionada à primeira, como uma parte por um todo ou um produtor por um produto (“um Picasso”). (TL).

alegóricas codificadas, que muitas vezes são parte de tradições iconográficas extremamente estruturadas – é fundamental a capacidade interpretativa do leitor/espectador. Daí que muitas vezes os códigos alegóricos sejam perdidos com o passar do tempo, o que impede uma interpretação plena dos sentidos projetados pelo escritor ou pelo artista – e este é o sentido com que empregamos, aqui, o termo alegoria: como metáfora codificada, geralmente ligada a uma tradição ou a um sistema mais ou menos estruturado de transferência de significados.

Em relação aos conceitos de metonímia e metáfora, o caso particular da ilustração literária exige algumas observações. Na análise das figuras de linguagem dentro do registro da língua escrita ou falada, foi comum falar em *substituição* de um termo por outro, de forma que o termo original desaparece para dar lugar ao termo figurado. Como demonstra Ricoeur, a teoria da *substituição* está atrelada a um conceito da metáfora ligada à *palavra* isolada, ao nome. A esta concepção, dominante na retórica clássica e na teoria dos tropos, se opõe a teoria da *interação*, que pressupõe uma compreensão *discursiva* da metáfora (RICOEUR, 2005, p. 108) – o que, por sinal, aproxima-se muito do conceito de alegoria proposto por Quintiliano. A concepção discursiva e, por extensão, *contextual* da metáfora é extremamente pertinente para a ilustração literária, visto que ela *coexiste* com o texto-fonte no contexto representado pelo livro ilustrado, agregando e integrando os significados contidos no texto – o que também explica a grande limitação do uso do conceito de tradução para explicar a relação entre as duas instâncias no livro ilustrado, como discutido no capítulo 1. No caso de conceitos da linguagem figurada tais como metonímia e metáfora, a coexistência dos dois termos no suporte material do livro implica em um movimento constante e circular dos significados articulados pelo texto e pela imagem; precisamente, em uma *interação* entre os diferentes meios expressivos. A tensão criada pela diferença entre o texto, entendido como o termo original, e a imagem, entendida como o termo figurado, é assim intensificada, de forma que o “trabalho da imaginação”, que Ricoeur considera como necessário para a compreensão da metáfora (e, por extensão, de outras formas da linguagem figurada), consiste em um reenvio circular dos significados de uma instância a outra.

Por outro lado, o emprego de elementos que podem ser considerados como linguagem figurada na relação entre o texto literário e a sua ilustração não exclui outras dimensões e aspectos desta relação, tais como aspectos narrativos e ficcionais, a figuração dos personagens e a representação de pontos de vista. Além disso, os aspectos

metonímicos também não excluem os aspectos metafóricos: é da própria natureza híbrida da ilustração literária que a contaminação seja mais comum do que a pureza, de forma que elementos de ordem metonímica aparecem unidos e misturados a elementos de ordem metafórica, como, aliás, se dá na língua comum e corriqueira. O que ocorre nos casos aqui analisados é que aspectos metonímicos e metafóricos foram, muitas vezes, progressivamente intensificados, colocando em relevo estas dimensões da linguagem figurada presentes na imagem. Este processo de intensificação de aspectos metonímicos ou metafóricos não se deu, na obra de Poty, como uma espécie de ruptura com outras formas de conceber a ilustração literária, mas como uma série de desenvolvimentos que são visíveis, em especial, nas ilustrações criadas para as obras de João Guimarães Rosa, em suas diferentes versões, em especial nas diferentes imagens criadas para as capas de *Corpo de baile*, que analisaremos a seguir.

5.1. *Corpo de baile*: da narrativa à metonímia e à metáfora

As diferentes versões das capas de *Corpo de baile*, publicadas em 1956 (em dois volumes, com capas e contracapas diferentes) e 1965 (em três volumes, com capas e contracapas iguais, exceto pelas cores) exemplificam uma transição efetuada pelo ilustrador da apresentação de elementos narrativos para a figuração metonímica e metafórica de elementos presentes no texto. A mudança é visível, primeiramente, em termos estilísticos: a figuração naturalista da primeira versão, realizada dentro de um registro mais próximo da representação perspetiva e anatomicamente “correta”, dá lugar, na segunda versão, a uma representação mais esquemática e estilizada. Uma análise mais aprofundada revela como as duas versões são orientadas por concepções bastante diversas da imagem: enquanto a primeira versão tende à representação orientada para a ação e para a narrativa, a segunda versão apresenta elementos mais sintéticos, cujas referências em relação ao texto são efetivadas através de objetos mais ou menos isolados de um contexto espacial ou narrativo. Certas partes isoladas das narrativas e evocadas nos elementos figurados estabelecem, assim, referências ao todo do texto, em um procedimento que intensifica a relação metonímica entre texto e imagem. Por outro lado (e

simultaneamente), alguns elementos assumem uma relação metafórica com o texto, transportando os significados textuais para outros quadros de referência.

A colaboração entre Poty Lazzarotto e João Guimarães Rosa teve início em 1955, quando eles realizam vários encontros para discutir as capas de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, assim como a capa da 4ª. edição de *Sagarana*, livros que foram lançados no início do ano seguinte. Segundo as declarações de Poty, Rosa era absolutamente minucioso quanto ao que desejava para as imagens dos seus livros:

Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto [...]. A capa do *Corpo de baile* – essa idéia foi dele também: fazer as figuras de capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela platéia e pelos bastidores. Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela. (apud GALVÃO; COSTA, 2006, p. 34).

Junto com outras declarações de Poty acerca da sua relação com Guimarães Rosa, o depoimento revela como as ilustrações realizadas para *Corpo de baile*, assim como para *Grande sertão: veredas* e *Sagarana*, foram criadas a partir de uma estreita colaboração entre os dois artistas. Pode-se assim supor que os elementos escolhidos para a realização das capas e contracapas da primeira edição de *Corpo de Baile*, em 1956, correspondiam às indicações do escritor. Como em toda capa de livro, as imagens presentes nas capas dos dois volumes de *Corpo de baile* contribuem para estabelecer um horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) em relação ao conteúdo do livro: os elementos ali presentes resumem e antecipam as narrativas, evocando algumas das situações que serão encontradas ao longo da leitura e colocando certos momentos, episódios ou personagens em destaque. A contraposição entre as imagens e o texto torna possível uma série de suposições mais ou menos prováveis acerca do que, precisamente, está sendo representado nas ilustrações: na falta de ancoragens mais precisas, é através do levantamento de diferentes hipóteses que conduziremos as análises que se seguem, esperando encontrar uma consistência poética e interpretativa na relação entre o texto e a imagem.



Fig. 89 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de *Corpo de Baile*, v. 1, 1956.

As capas dos dois volumes de *Corpo de baile* são compostas através de uma integração de diferentes imagens sobre um fundo alaranjado-escuro; neste fundo monocromático há alguns retângulos em branco, como “janelas” que destacam alguns dos elementos desenhados contra o fundo. Na capa do primeiro volume (Fig. 89) veem-se, na seção inferior da imagem, dois meninos sentados; atrás deles, um cão que parece olhar para trás. A “janela branca” destaca o rosto dos dois meninos e o cão. A novela de abertura do volume, *Campo geral*, conta precisamente a *estória* (respeitando-se o termo sempre empregado por Rosa) do menino Miguilim, morador da distante localidade do Mutúm, no interior de Minas Gerais. O personagem mais próximo de Miguilim é o Dito, seu irmão, caracterizado pela sabedoria e pela esperteza com que lida com todas as vicissitudes da vida, capaz de compreender a verdade por trás das coisas:

O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. (ROSA, 2010, p. 22).

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria,

confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. (ROSA, 2010, p. 94).

Pode-se supor, assim, que os dois meninos representados são Miguilim e Dito, suposição que se confirma pela presença do cão atrás dos garotos. Apesar do cotidiano do menino ser povoado pela presença de vários cães, o seu animal favorito era a cadela Pingo-de-Ouro:

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Ela estava sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. (ROSA, 2010, p. 20).

Percebe-se que Miguilim é representado em meio àqueles que ele mais ama, precisamente aqueles que ele, ao longo da narrativa, perderá – representando, assim, diferentes momentos do seu processo de amadurecimento e da perda da inocência infantil. A cachorra e seus filhotes são dados pelo pai de Miguilim a “uns tropeiros”:

Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros quase todos deles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. (ROSA, 2010, p. 21).

A doação da cachorra favorita de Miguilim também é um dos fatores que iniciam uma série de desentendimentos com o pai, integrantes também do seu processo de crescimento. Parte deste mesmo processo é a perda do irmão, Dito, que ocorre após uma longa infecção, contra a qual os poucos meios disponíveis no distante Mutúm são insuficientes. Durante a doença do Dito, Miguilim, para confortar o irmão, conta-lhe várias histórias de sua própria criação, compostas de elementos cotidianos e imaginários. Nos momentos finais da sua vida, o irmão de Miguilim recorda a cachorra Pingo-de-Ouro, no trecho que é o ápice emocional da narrativa:

Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a história da Cuca Pingo-de-Ouro...” – “Mas eu não posso, Dito, não posso! Gosto demais dela,

estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” – “No céu, Dito? No Céu?!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: – “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (ROSA, 2010, p. 117-118).

A ilustração, assim, sintetiza a narrativa do conto através da representação da convivência entre Miguilim, seu irmão Dito e a cadela Pingo-de-Ouro, aspecto fundamental do sofrido e comovente amadurecimento do protagonista. Outra referência ao texto são os olhos arregalados do menino representado em primeiro plano: ao longo do texto, torna-se claro que Miguilim é míope; no final da estória, ele recebe óculos e a proposta de estudar em uma cidade, percebendo, finalmente, a beleza do Mutúm. Em comparação com os traços mais detalhados de Miguilim, o rosto do Dito quase desaparece sob a hachura pesada, sombra que também alude ao caráter misterioso e impenetrável da criança sábia, a quem “Deus tinha dado todo juízo”.

Os outros elementos presentes na capa e destacados nas “janelas brancas” são um morro triangular, visto de longe, e um conjunto de pássaros ao pé de uma palmeira – o buriti, “árvore mítica do sertão rosiano” (SOUZA, 2008, p. 216), elemento que se repete na contracapa do volume 1 e na capa do volume 2 desta edição de *Corpo de baile*. Os pássaros, outro elemento recorrente na obra do escritor, fazem parte do universo de Miguilim, apresentados como sinal da sua percepção estetizada do mundo:

Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para a frente, ali mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (ROSA, 2010, p. 51).

Na mesma capa ainda vê-se, na seção superior, um morro, visto de longe – referência ao Morro da Garça, elemento presente na novela *O recado do morro*, que curiosamente faz parte do segundo volume de *Corpo de baile*: “Lá – estava o Morro da

Garça, solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide”. “Belo como uma palavra” (*No Urubùquaquá, no Pinhém*, p. 17), o morro é onipresente na paisagem pela qual o guia Pedro Orósio conduz os viajantes:

Seguiam por terras convalares, na bacia do Riacho Magro, sob o pálido céu de agosto, fumaças subindo para êle, de tantos pontos. Aí, quando chegavam no tôpo de alguma ladeira e espiavam para trás, lá viam o Morro da Garça – só – seu agudo vislumbre. (*No Urubùquaquá, no Pinhém*, p. 35).

A referência a *O recado do morro*, assim, funciona como sinal da unidade da obra, estabelecendo uma ligação entre o primeiro e o segundo volume. Outras referências difusas aparecem na contracapa do primeiro volume, em que se vê, na seção inferior, um homem aparentando certa idade, sentado sobre uma cadeira, e uma mulher em pé, atrás de outra; referências, talvez, ao Senhor de Vilamão, objeto da admiração e do respeito por parte do Manuelzão de *Uma estória de amor*, e a Leonísia, sua nora, que evoca no envelhecido administrador da fazenda da Samarra pensamentos sobre o amor e o casamento:

Não dava para o amor. Por certo ainda podia se casar, tinha forças e parecer para isso? Soubesse de achar uma moça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia, sim, casava. Mas – doideiras! – idades passadas, emperro, falta de costume – já estava desconsentido para casamento. (ROSA, 2010, p. 213).

As referências que propomos para estas figuras são apenas hipotéticas, como também em relação à figura do vaqueiro a cavalo e do boi, na seção inferior da imagem: os vaqueiros são numerosos em *Uma estória de amor*, assim como em *A estória de Lélío e Lina*, no primeiro volume, além de *Cara-de-Bronze*, no segundo. É significativa, por outro lado, a identidade iconográfica entre o cavaleiro incluído na contracapa do primeiro volume de *Corpo de baile* e o que figura na edição de *Canudos* (ambos editados no mesmo ano), como representante do sertanejo descrito por Euclides em *Os sertões* (Fig. 27, volume 1). Assim, se por um lado a ilustração estabelece uma referência intertextual, por outro traz a relevo a figura do cavaleiro ensimesmado, como é descrito o Soropita de *Dão-lalalão*:

Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. Sem dela precisar de desentreter-se, amparava o cavalo com firmeza de rédea, nas descidas, governando-o nos trechos de fofo chão arenoso, e bambeando para ceder à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas

passagens sobre clara pedra escorregosa, que as ferraduras gastam em mil anos. Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme. (ROSA, 2001c, p. 28).

Na capa do segundo volume (Fig. 90), as figuras de maior destaque são as duas moças sentadas junto ao buriti, referência evidente às personagens femininas da última novela, Maria da Glória e a Lalinha de *Buriti*. Como referido por Poty em sua declaração, a figura em trajes de montaria deveria, de acordo com o pedido de Guimarães Rosa, “parecer desquitada”; a representação das duas moças busca trazer à tona a sua dimensão sensual e sua beleza física, como, por exemplo, se faz presente na visão que Miguel – o Miguilim de *Campo geral*, agora adulto – tem de Lalinha:

Sua feição – os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmezim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade. (ROSA, 2001c, p. 119-120).

Em verdade, as duas figuras parecem estar em trajes de montaria, e cabe apenas supor qual delas tem “cara de desquitada”. No texto, o contraste entre Lalinha e Maria da Glória é marcado nas descrições que delas faz Miguel, cujas impressões da fazenda do Buriti-Bom dominam a primeira parte da longa novela:

Glorinha é loura – ou, ou, alourada. Mais bonita do que ela, dificilmente alguma outra poderá ser. *Bonita* não dizendo bem: ela é bela, formosa. Quanto tudo nela respira saúde. Natural, como Dona Lalinha. Mas, tão desiguais. Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre, as descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha; assim tirando às feições do pai, acentuados aqueles sulcos que vêm do nariz para os cantos da boca. Dona Lalinha, os cabelos lisos, muito, muito pretos; e o rosto a maior alvura. Ela tem um modo precioso de segurar as cartas, de jogar, de fumar, de não sorrir nem rir; e as espessas pálpebras, baixadas, os lábios tão mimosamente densos: será capaz de preguiça e calma. (ROSA, 2001c, p. 120-121).



Fig. 90 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de *Corpo de Baile*, v. 2, 1956.

Na representação gráfica das duas moças, a da esquerda parece mais inocente e sonhadora, com seu vago sorriso – mais provavelmente Glorinha, “pura, corada, sacudida” (ROSA, 2001c, p. 121); a da direita é mais adulta e sedutora: sua expressão mais enigmática, sem o sorriso sonhador da outra, pode caracterizá-la como Lalinha, cuja situação na fazenda do Buriti Bom, como esposa abandonada pelo filho de Iô Liodoro, o proprietário, representa motivo de tentação para os homens, como emerge das reflexões de Miguel:

Se Dona Lalinha se despisse, não sonho como seria. Um corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo, cor-de-rosa uma beleza que não se sabe – como uma riqueza inesperada, roubada, como uma vertigem... Despir Dona Lalinha será sempre um pecado. Eu teria de ter vivido para a merecer – desde a hora do meu nascimento. (ROSA, 2001c, p. 124).

Atrás das duas moças, o tronco de uma árvore: supostamente, o tronco do buriti grande referido na estória, que para Paulo Rónai, na sua introdução a *Noites do sertão*, é “[...] ponto de referência e sinal de demarcação, emblema e símbolo” (in ROSA, 2001c,

p. 17). Segundo Ronaldo de Melo e Souza, o buriti grande, nesta novela, é o eixo ao redor do qual orbitam os comportamentos humanos:

O buriti, árvore mítica do sertão rosiano, assume a função privilegiada de protagonista, porque se reveste da força procriativa e do transbordamento vital da natureza telúrica. Fica bem claro, portanto, o motivo por que os personagens humanos se compreendem na relação ritualística que mantêm com o buriti totêmico. [...] Os personagens se definem pelos sentimentos e reações que a palmeira lhes inspira. (SOUZA, 2008, p. 216).

Na cena dominada pelas duas mulheres aparece somente o tronco da árvore que supomos ser o buriti; na seção superior direita, a planta aparece em sua inteireza, destacada, como o rosto das duas moças, em uma das “janelas” brancas sobre o fundo monocromático. O outro elemento presente na capa é o cavaleiro que se aproxima, à distância, que pode ser visto como parte do mesmo cenário ocupado pelas duas mulheres ou como uma cena independente. Note-se que em todas as imagens para a capa e a contracapa dos dois volumes de *Corpo de Baile* o espaço não constitui uma unidade perspectica; ao contrário, os diferentes elementos presentes nas capas e contracapas possuem espacialidades próprias que não se organizam perspectivamente entre si, gerando um conjunto mais ou menos desarticulado em termos miméticos. Esta desarticulação é comprovada pelas dimensões relativas dos vários buritis presentes nas composições, cujos tamanhos não condizem com a retrogradação espacial típica da perspectiva tradicional.

Os demais elementos presentes na capa e contracapa do segundo volume de *Corpo de Baile* possuem poucas ancoragens mais diretas no texto: o cavaleiro que se aproxima, à distância, faz referência aos vários cavaleiros e vaqueiros nas diferentes novelas, tanto no primeiro quanto no segundo volume. A imagem textual mais sugestiva encontra-se no início de *Cara de Bronze*, em que se narra a chegada do Grivo pela paisagem dos “Gerais”:

Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, curvado sobre o arção e o curto da crina do cavalo – o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Côco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à frente, que é só o mesmo de uma distanciação – e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. (ROSA, 1965, p. 73).

Na seção superior da contracapa, destacam-se nas “janelas” as figuras de uma caveira de boi, desenhada em branco, a partir do fundo escuro que ocupa toda a “janela”, e de uma coruja: respectivamente, sinais da morte e da natureza profunda, inapreensível em sua totalidade. Em *Uma estória de amor*, Manuelzão recorda ter visto uma coruja no pé-de-serra distante e ermo onde mora, isolado da civilização, o João Urúgem, figura considerada próxima do selvagem, da natureza não-dominada e ameaçadora. Com sua relação de assonância com o nome da ave (Urúgem/coruja), o personagem também é considerado capaz de compreender a linguagem secreta da natureza: “João Urúgem conversava com os entes do mato do pé-de-serra – se dizia. Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende.” (ROSA, 2010, p. 215). Os sons da natureza, e, mais especificamente, da noite, são ouvidos pelo insone Chefe Zequieli de *Buriti*, capaz de escutar todos os animais vivos na fazenda e no mato. Iô Liodoro pede ao Chefe Zequieli que conte acerca de todos os sons que escuta nas noites que passa acordado, escutando, obsessivamente, tudo o que ocorre ao redor. O Chefe Zequieli enumera uma série de animais em suas atividades noturnas, e fala, por último, de diferentes espécies de corujas: “do alouco da suindara, quando pervôa com todo silêncio para ir agarrar, partir os ossos dos camundongos e passarinhos; da coruja olhuda e do bubulo do corujão-de-orêlhas.” (ROSA, 2001c, p. 251).



Fig. 91 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Canudos*, 1956, p. 38.

Na seção inferior, vê-se a imagem de vários urubus ao redor de um cavalo, presumivelmente morto: representação que não possui nenhuma ancoragem direta no texto, mas que é a repetição da imagem criada por Poty para a edição de *Canudos*, de Euclides da Cunha (Fig. 91) – a qual também não possui nenhuma referência textual explícita, seja nas cartas que compõem *Canudos*, seja na elaboração posterior de *Os*

sertões. Assim, junto com o cavaleiro em perfil na contracapa do primeiro volume, a imagem dos urubus em torno do cavalo morto reforça o vínculo entre a obra de Guimarães Rosa e a de Euclides da Cunha. Por outro lado, na novela *O recado do morro* há uma descrição dos hábitos dos urubus presente no discurso proferido pelo Gorgulho – o primeiro emissor da mensagem enviada pelo Morro da Garça, cuja transmissão e transformação é o tema central da novela –, a pedido de Pedro Orósio e do frei Sinfrão:

E só manso a manso foi que Pedro Orósio e frei Sinfrão conseguiram tirar dêle notícia daquêles pássaros, o geral dêles.

Assaz quase milhares. Que passam tempo em enormes vôos por cima do mundo, como por cima de um deserto, porque só estão vendo o seu de-comer. Por isso, depois, precisam de um lugar sinaladamente, que pequeno seja. Para êles, ali era o mais retirado que tinham, fim-de-mundo, cafundó, ninguém vinha bulir em seus ovos. – “Arubú tirou licença de alegre-tristonho...” Tinha horas, subiam no ar, um chamava os outros, batiam asa, escureciam o recanto. Algum ficava quieto, descansando suas penas, o que costuravam em si, com agulha e linha preta, parecia. Careca – mesmo a cabeça e o pescoço são pardos. Mas, bem antes, todos estavam ali, de patuléia, ocasiões de acasalar. Os urubús, sem chapéu, e dansam seu baile. Quando é de namôro, um figurado de dansa, de pernas moles, despés, desesticados como de um chão queimante, num rebambejo assoprado, de quem estaria por se afogar no meio do ar. Ou então, pousados, muito existentes, todos rodeados. (*No Urubùquaquá, no Pinhém*, p. 19-20).

É notável, nesta descrição dos urubus atribuída ao Gorgulho, a presença da noção de dança (que Rosa grafa, sempre, como “dansa”) – “Os urubús, sem chapéu, e dansam seu baile”. A dança que ocorre entre as pessoas é o tema da principal figuração da contracapa, situada na região central e estendendo-se até a lombada do livro, e aparece em dois momentos do texto: primeiro em *Uma estória de amor*, em meio à festa de Manuelzão, e depois na festa de Natal na fazenda do Pinhém em *A estória de Lélío e Lina*. Na festa de Manuelzão, a sanfona, presente na imagem, aparece nas mãos de seo Vevelho em duas ocorrências:

E esse senhor fazendeiro, seo Vevelho, e os filhos, ficaram na beira da porteira, tocando os instrumentos. Seo Vevelho tocando a sanfona. Boi berrava, não berrava, e passava, escutavam quietos, sem toda tristeza. Os filhos de seo Vevelho com o bandolim e a viola. (ROSA, 2010, p. 182).

A mocidade dansava. Seo Vevelho não se abrandava no tocar, era a mazurca “A Caninha”, ou “Cana Caiana”. – “Seo Manuelzão, aqui se tem de serenar e dansar, até se produzir ao menos outros dez pares de noivos para casamento!” Como se poder conversar com esse seo Vevelho? A sanfona sombriava, as violas no redobre. (ROSA, 2010, p. 250).

A associação da música com a dança também aparece na dança dos casais, na festa promovida pelo proprietário da fazenda do Pinhém, seu Senclér:

Mas, nisso, bateram palmas, num rebuliço alegrativo: seo Senclér tinha tirado a Mariinha para dansar. Todos os outros pares se saíram, o meio do terreno ficou adro, o povo em volta, apreciavam. Ah, era luzido – dada praça à dansa – que nem um teatro! A Mariinha parava no ar, com um risco de movimentos muito certos, cabecinha altaneira, parecia que nem nada estava vendo, só dansava, dansava. E seo Senclér, garboso cavalheiro em sós, tomava conta dela com firmeza, cumpria a sério aquele proceder, o prazer de dansar com a Mariinha no rosto dele estava-se. Até os tocadores demoraram o retente da música, e tiravam o maior arrojo que podiam, da sanfona e das cordas. Por um fim, tiveram de esbarrar. E seo Senclér fez uma vênia muito aposta, para a Mariinha, pegou a mãozinha dela, e levou-a para seu lugar. Só então os outros pares repisaram. (ROSA, 2010, p. 394).

Fechando as ilustrações das capas dos dois volumes, a representação da dança evoca o baile que se faz presente no título, ideia que organiza a coleção das novelas, como se depreende da epígrafe de Plotino: “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador; o dansador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dansa dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” (*apud* ROSA, 2010, p. 6).

Vistas em seu conjunto, as capas e contracapas dos dois volumes são organizadas como reuniões de figuras que evocam situações narrativas presentes nas novelas, algumas mais precisas nas suas referências textuais e outras mais genéricas, remetendo de forma vaga ao universo criado nas páginas de *Corpo de baile*. Sua construção descontínua remete a uma das falas do vaqueiro José Uéua, da novela *Cara-de-bronze*, em que ele busca explicar o que o Grivo veio contar da sua viagem ao misterioso proprietário da fazenda do Urubùquaquá:

A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e fôlhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fôsse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrêlas. Urubús e as nuvens em alto vento: quando eles remam em vôo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres. (*No Urubùquaquá, no Pinhém*, p. 100).⁷

⁷ Como nos demais capítulos, as obras ilustradas por Poty são referidas pelo título, para maior clareza. As referências a outras edições dos livros de Guimarães Rosa que não incluem ilustrações de Poty estão no sistema autor-data.

Na sua desarticulação narrativa, na reunião dos aspectos díspares representados na fala de José Uéua – que remete à forma descontínua e heteróclita da própria construção de *Cara-de-bronze* –, o trecho é sugestivo da forma como são construídos os paratextos visuais que são as capas de *Corpo de baile*. Na sua concepção mais geral, no entanto, são capas mais ou menos tradicionais, no sentido de que resumem e apresentam aspectos variados das ações e do enredo das novelas, como outras capas de Poty da mesma época, como *Vila dos Confins* e *Os dias antigos* (Fig. 4, Fig. 5 e Fig. 80, volume 1). Nos diferentes conjuntos de representações que formam as capas e contracapas dos dois volumes editados em 1956, predomina a representação de episódios mais ou menos específicos, selecionados a partir do conjunto do texto. Muito embora possa se dizer que estes episódios estabelecem uma relação metonímica com as narrativas – fazendo referência, a partir de uma parte do texto, ao seu conjunto –, esta relação aparece sob a forma de imagens de natureza narrativa, que implicam a representação de algum tipo de ação por parte dos personagens. A representação dos fundos de cada cena, geralmente através de elementos naturais (árvores e outras plantas), assim como elementos paisagísticos (o Morro da Garça), reforça a natureza narrativa das imagens, situando as figuras humanas em determinados contextos espaciais e, por extensão, em determinados contextos temporais: Miguilim é representado em companhia do Dito e da cadela Pingo-de-ouro, que serão retirados do seu convívio ao longo da narrativa; o episódio da conversa entre Lalinha e Glorinha pode ser constatado diretamente no texto de Rosa, assim como os episódios ligados à dança.

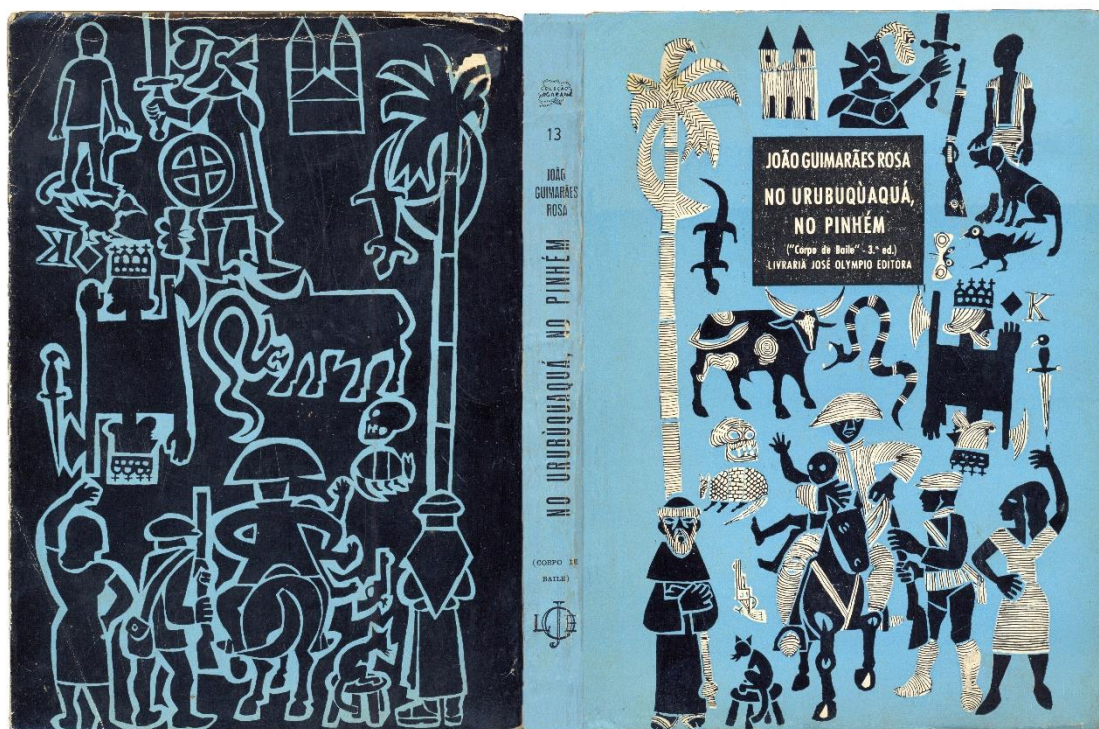


Fig. 92 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de *No Urubùquaquá, no Pinhém*, 1965.

É nas capas da segunda edição de *Corpo de Baile*, lançada entre 1964 e 1965 – quando a obra passa a ser dividida em três volumes, intitulados *Manuelzão e Miguilim* (que inclui *Campo Geral* e *Uma estória de amor*), *No Urubùquaquá, no Pinhém* (que inclui *O recado do morro*, *Cara-de-bronze* e *A estória de Lélío e Lina*) e *Noites do sertão* (que inclui *Dão-lalalão* e *Buriti*) –, que a concepção da imagem e suas relações com o texto sofrem uma radical transformação. O desenho da capa e da contracapa (Fig. 92) são iguais nos três volumes, apresentando apenas alterações das cores de fundo, diferentes entre si. Os vários elementos representados na capa reaparecem na contracapa, desenhados como se vistos por trás, com poucos detalhes, com contornos espessos na mesma cor do fundo da capa. É para esta edição que Poty realiza o que fora referido por ele como sendo ideia de Guimarães Rosa, com “as figuras de capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela platéia e pelos bastidores.” (apud COSTA in GALVÃO; COSTA, 2006, p. 34). Em relação a esta edição de *Corpo de baile* aplica-se o raciocínio elaborado por Clara Rowland em *A forma do meio*, que abre ricas possibilidades de análise:

Essa configuração de capa é evidente, sobretudo, no segundo volume: aí, algumas figuras olham de frente a partir da capa, para fora do livro; na contracapa, vemos apenas alguns vultos de costas. O mesmo procedimento

será repetido no padrão da segunda edição, num só volume, e nas três partes da edição de 1964. A sugestão é a de uma coincidência entre o corpo das figuras e o corpo do livro, fazendo corresponder a espessura deste e a sua matéria ficcional, que reforça uma ideia que tenho aqui acentuado: a construção do livro em Rosa parece estabelecer uma dobra que devolve o leitor, além do fim, ao interior do livro. A negação da *closure* faz-se de um movimento de releitura ou de regresso ao livro. É também essa delimitação que parecem encenar as figuras de Poty, “fechadas” ao exterior como a criança de “Os cimos”. Por outro lado, o comentário do ilustrador associa a ilustração a uma imagem diretamente vinculada à parábase: a de uma representação teatral do espaço, que tem como ponto de fuga o leitor fora do livro, e que retoma a referência teatral do título e das epígrafes de Plotino. (ROWLAND, 2011, p. 178-179).

Efetivamente, a epígrafe de Plotino traz consigo a referência a um teatro que é modelo para o mundo: “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” (in ROSA, 2010, p. 5). Assim, o “palco” apresentado na segunda versão de *Corpo de Baile* se configura como representação de um mundo – a “terra inteira” – configurado, de maneira simultaneamente múltipla e contínua, sendo que a continuidade é realizada, graficamente, através do fundo monocromático. As figuras que ocupam este “palco” se configuram como elementos bidimensionais, em que uma espacialidade tridimensional é sugerida pela articulação entre a capa e a contracapa – na qual se veem as mesmas figuras, agora desenhadas como silhuetas lineares, como que vistas “por trás”. O interior do livro, assim, corresponde ao “interior” das figuras, conferindo a estas uma espacialidade que é puramente textual – sua espessura, portanto, correspondendo às páginas impressas com o texto rosiano. Se o “ponto de fuga” das imagens da capa é, como sugere Rowland, o leitor, isso significa que a espessura das figuras, a sua corporeidade e profundidade, reduzidas ao mínimo na realização gráfica, só podem ser extraídas da leitura do livro.

Estabelece-se assim entre as imagens e o texto uma relação circular: as imagens não remetem a ações ou a aspectos propriamente narrativos dos enredos dos contos, apresentando, ao contrário, sugestões interpretativas e alusões mais ou menos genéricas a uma série de significados que muitas vezes são apenas sugeridos no texto, o que será desvendado pela leitura. Pode-se dizer, portanto, que as relações entre o texto e as imagens desta segunda versão de *Corpo de Baile* são de ordem radicalmente metonímica: é a partir de pouquíssimos elementos sintéticos retirados da narrativa que as imagens estabelecem referências com o todo do texto. Também em termos estilísticos pode-se falar em uma intensificação da metonímia, já que as imagens simplificadas e quase

esquemáticas omitem detalhes figurativos e anatômicos, relações de luz e sombra e contextos espaciais, em especial nas figuras da contracapa: o observador é levado a “completar” mentalmente as imagens a partir das poucas indicações oferecidas pela realização gráfica.

Esta dimensão metonímica, no entanto, não se dá sem uma contaminação por aspectos metafóricos, que vêm a relevo nas figuras cuja referência principal pode ser atribuída à novela *O recado do morro*. A figura de baralho representando o Rei, a caveira e o cavaleiro medieval portando armadura são elementos de forte potencial simbólico e que aparecem em diferentes momentos da mensagem transmitida pelo Morro da Garça, primeiramente, a Malaquias, o Gorgulho, exótica figura que vive isolado dos homens, morando em uma lapa junto com os urubus:

– Que que disse? Del-rei, ô demo! Má-hora, êsse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se fôr morte de alguém... Morte à traição foi que êle Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (*No Urubùquaquá...*, p. 22)

Elementos como o rei e a morte representada pela caveira reaparecem na segunda versão do recado, transmitida pelo irmão de Malaquias, o Catraz:

Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. (*No Urubùquaquá...*, p. 32).

A figura do rei reaparece na próxima versão do recado, transmitida pelo menino Joãozezim ao Guégue, o bobo da fazenda:

O recado foi êste, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (*No Urubùquaquá...*, p. 34).

Nas sucessivas versões da mensagem, os traidores do rei tornam-se soldados, a partir de outra versão, esta relatada pelo Coletor, outro dos “marginais da razão” responsáveis pela transmissão do recado: “De que o Rei, pelos êrmos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dado conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens...” (ROSA, 1965, p. 54). Na versão final do recado, quando este é plasmado em forma artística pelo trovador Laudelim, os traidores do rei são fidalgos e cavaleiros:

*Meus sete bons cavaleiros
flôr da minha fidalguia...*

*Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:
– A sina do Rei é a morte,
temos que tomar assento...
Beijaram as suas sete espadas,
produziram juramento. (No Urubùquaquá..., p. 62).*

O cavaleiro portando a espada, junto com a caveira (entre o boi e o tatu) e a figura de baralho, à direita, estabelecem referências mais ou menos vagas em relação à narrativa que se transmite ao longo do conto, elegendo alguns dos elementos presentes no recado do morro. O cavaleiro de armadura destaca a dimensão passadista e medieval do recado, que o alemão Alquist percebe no canto do Laudelim, relacionando-o a sagas europeias:

– “Digno! Digno! Como na saga de Hrolf filho de Helgi, Hrolf o Liberal: ainda era menino, quando Helgi morreu, e êle subiu no trono da Dinamarca...” Referia: – “Ah, está em Saxo Grammaticus! Ou quando o outro, Hrolf Kraki, entrou na peleja: foi como um rio estúia no mar – Ele simultâneo, a todo átimo pronto na espada, qual com os bífidos cascos o veado se atira... Está em Saxo Grammaticus...” (No Urubùquaquá..., p. 64).

De forma semelhante ao recado que assume várias formas, incorporando elementos do universo religioso e épico, as figuras trazem consigo outras leituras possíveis. Na figura do baralho evoca-se não apenas o rei, mas todo o universo do jogo e das práticas divinatórias com as quais se pretende sondar o destino: o quadro de referências da imagem, portanto, amplia o quadro referencial contido no texto, que por si mesmo já encena a construção da metáfora maior, que associa a trova de Laudelim ao destino de Pedro Orósio. O recado do morro é, precisamente, uma prefiguração metafórica do destino que aguarda o protagonista, João Orósio, com os elementos de

violência e traição que podem ser associados ao enigmático punhal com o cabo em forma de pássaro, elemento que também figura nas ilustrações de *Sagarana*.

Na segunda versão das capas para *Corpo de Baile*, as referências estabelecidas entre o texto e a imagem não podem ser entendidas de forma estrita e direta, já que a imagem não “responde” ao texto, materializando, graficamente, personagens ou ações presentes nas narrativas; a figuração, ao contrário, postula outras questões, reenviando o leitor/espectador para o interior do texto, que no livro constitui a corporeidade e a espessura das imagens, como vimos acima. Assim, a igreja na parte superior da imagem pode ser associada à capela que é inaugurada na festa de Manoelzão em *Uma história de amor*:

Benzia-se a capela – templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa, no fim de uma altura esplã, de donde a vista se produzia. Uma ermida, com paredes de taipa-de-sebe, mas caiada e entelhada, barrada de vivo azul e tendo à testa a cruz. (ROSA, 2010, p. 158).

A figura que se vê na capa, no entanto, apresenta uma igreja esquemática e simplificada, derivada de modelos românicos, com suas formas pesadas e geométricas, sem ao menos a presença da cruz, como que inspirada no trecho em que ela se destaca contra o azul do céu: “A Capelinha estava só de Deus: fazendo parte da manhã, lambuzada de sol, contra o azul, parecia saída de um gear.” (ROSA, 2010, p. 218). Não faz sentido, no entanto, atribuir a figura da igreja a um ou outro trecho de maneira mais estrita, fato que se repete em grande parte das representações incluídas na capa: a igreja esquemática da ilustração (o “templozinho”) traz à mente um único elemento da narrativa, a capela da Samarra, que funciona como uma referência ao conjunto da narrativa.

A referência metonímica também é estabelecida pela figura do menino com o cão, no canto superior direito, que pode ser associado a Miguilim e à cadela Cuca Pingo-de-ouro. A representação é bastante genérica, já que não há nenhum detalhe anatômico ou contextual mais elaborado. Ao contrário da primeira versão, em que se viam dois meninos e a cadela, na capa da edição de 1965 os elementos são reduzidos ao mínimo, isolados de qualquer fundo cenográfico ou outros fatores de ordem narrativa.

Esta economia figurativa cria situações de referência bastante genérica, como é o caso da mulher no canto inferior direito, que, com sua roupa justa e uma postura corporal que sugere sensualidade e beleza, pode ser associada às diferentes personagens femininas

que, nas novelas, incorporam a dimensão da sedução e da sexualidade. Uma das referências possíveis é a Jiní de *A estória de Lélío e Lina*, que sempre é vista através do olhar desejoso de Lélío: “A Jiní, tão desconhecida, inventada, estranha cor de violeta, os olhos aviando verdes, o corpo enxuto, o avanço dos seios, as pernas de bom cavalo. E a lembrança dela se formava sempre mais variável, de cada vez que ele respirava largo.” (*Corpo de baile*, p. 375). Outra figura feminina que está relacionada ao desejo é a Doralda de *Dão-lalalão*, objeto dos ciúmes de Soropita:

Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa. A felicidade é o cheio de um como de se beber meio-por-meio; Doralda o esperava. Podia estar vestida de comum, ou como estivesse: era aquela onceira macieza nos movimentos, o rebrilho nos olhos acinte, o nariz que bulia – parecia que a roupa ia ficando de repente folgada, muito larga para ela, que ia sair de repente, risonha e escorregosa, nua, de dentro daquela roupa. (ROSA, 2001c, p. 42).

Os ciúmes de Soropita se explicam pelo passado de Doralda, quando esta trabalhava em uma casa de mulheres em Montes Claros, atendendo pelo nome de Sucena. Quando Soropita reencontra um amigo do passado que vai à sua casa, é assaltado pelos temores de que ele a reconheça dos bordéis de Montes Claros, temores que são intensificados quando, durante a visita, a esposa troca de roupa:

– Você gosta mais de mim assim, Bem?

Era Doralda voltando. Estava com outro vestido, chique, que era de cassa leve, e tinha passado o pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a boca, de carmins. No pescoço, um colar de gargantilha; e um cinto preto, repartindo o vestido. E tinha calçado sapatos de salto alto – aqueles que ela só era quem usava, ali no ão, no quarto, para ele venerar, quando ele queria e tinha precisão d’ela assim. Remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens, mais forte, muito, que os homens. (ROSA, 2001c, p. 91).

A figura feminina na capa evoca todas estas diferentes personagens, com seu vestido apertado e a postura sugestiva de sensualidade e sedução. No rosto figurado em perfil destaca-se o olho, representado de frente – traço estilístico compartilhado por toda uma tradição figurativa que remonta à Antiguidade, passando por representações do rosto humano no contexto egípcio, mesopotâmico e, na Grécia, pelas chamadas “cerâmicas de figuras negras”, predominantes entre os séculos VII e VI a.C. A estilização algo geométrica do cabelo, com sua possível referência *art-déco*, faz com que a figura, no seu conjunto, articule elementos arcaicos e modernos, característica que pode ser atribuída à

composição da capa como um todo – o que estabelece, por outro lado, uma referência metafórica com a própria natureza da literatura de Rosa, em que elementos arcaicos aparecem transfigurados em uma linguagem literária absolutamente moderna.

A articulação dos vários elementos presentes na capa com o texto também é sujeita a lacunas e elementos pouco compreensíveis. Um destes elementos é o cavaleiro segurando uma criança que parece se debater, conjunto situado na seção central, ao pé da capa: nas narrativas de *Corpo de baile* não encontramos nenhum episódio que pudesse ser diretamente relacionado a estas figuras. A figura masculina que carrega uma espingarda, entre a mulher e o cavaleiro, também não possui referências claras no texto: talvez um soldado ou um jagunço, elementos que se fazem mais presentes em *Grande sertão: veredas*, cuja capa Poty havia criado no mesmo ano da primeira edição de *Corpo de baile*. É possível, portanto, que a capa realize uma espécie de “suma” do universo ficcional rosiano, incorporando elementos presentes em outras obras do escritor e situando-as neste espaço sem chão e sem gravidade, em que as figuras são dispostas de forma a não estabelecer nenhuma hierarquia mais clara, nenhuma direção de leitura visual específica.

Um dos conjuntos mais estáveis representados na capa é formado pelo buriti, que atravessa toda a seção esquerda da composição, e pelo São Francisco, no canto inferior esquerdo. A figura de São Francisco não possui nenhuma referência direta no texto, ainda que elementos religiosos estejam presentes, em especial em *Campo geral* e *Uma estória de amor*. Uma hipótese seria a sua associação com o Rio São Francisco que é tematizado em *Grande sertão: veredas*; outra, a sua ligação com os vários animais que povoam as narrativas de *Corpo de baile* (como também de *Sagarana*); de resto, é também conhecida a devoção de Poty pelo santo, o que torna possível que a sua presença seja representativa da forma pessoal como o ilustrador interpretou a admiração de Rosa pelos animais, perceptível em toda a sua obra. Já o buriti possui uma presença especial na obra de Rosa como um todo e em especial em *Corpo de baile*, em que é título de uma das novelas. Em *Buriti*, a palmeira é o elemento natural ao redor do qual se manifesta a pulsante vitalidade erótica da paisagem, que se reflete também nos personagens humanos. O buriti-grande, objeto da admiração de Iô Liodoro e de Gualberto Gaspar, e sob o qual se reúnem Glorinha e Lalinha no episódio representado na primeira versão da capa, recebe na composição da capa um destaque significativo, dominando todo a borda esquerda do conjunto, próximo à lombada que é, precisamente, o lugar material em que o livro se abre

e suas páginas se articulam, colocando também a capa e a contracapa em contato. Nesta segunda versão da capa, assim, é colocada em destaque a sua dimensão mítica, que o aproxima do cósmico e do religioso – é São Francisco, símbolo da atração religiosa pela natureza, que está na sua base –, como se pode depreender de uma das descrições da palmeira na novela:

Plantava em poste o corpulento roliço, só se afinando, insensível, fim acima, onde alargava a rude arassóia, um leque de braços, com as folhas lançantes, nenhuma descaindo. Não podia o vento desgrenhar-lhe a fronde, com rumor de engenho, e mal se prendia em seus cabelos, feito uma grande abelha. Seria mais cinza ou verde menos velho, segundo dividisse o forte do sol ou lambessem-no as chuvas. E em noite clara, era espectral – um só ôso, um nervo, músculo. Às vezes, tapava a lua ou carregava-a à ilharga, enquanto em sua grimpá gotejava o bruxolím de estrelas. Sua beleza amontava, magnificava. Marcava obstáculo: um tinha que parar ali, momentos que fosse, por império. E seguir um instante seu duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música. Diziam: o *Buriti-Grande*. Ele existia. (ROSA, 2001c, p. 180-181).

Outros elementos representados na capa são os variados animais, como o lagarto, o boi, a cobra, o pássaro, a borboleta, o tatu e o gato sentado sobre o banquinho. Referidos em diferentes momentos das novelas, na composição da capa eles parecem preencher o espaço com vagas sugestões e indícios: as cobras, por exemplo, são elementos que surgem nas novelas como ameaças e perigos escondidos, provindos da natureza selvagem. Manuelzão, em *Uma estória de amor*, recorda-se de uma cobra no lugar ermo em que mora o João Urúgem: “O lugar era da mãe do demo. Manuelzão tinha avistado um corujão lá – espedaçando uma cobra com as bicadas – era uma jararaca-verde, venenosa, não se esquecia.” (ROSA, 2010, p. 211). A Doralda de *Dão-lalalão* recomenda a Soropita que preste atenção nos caminhos, para não tornar-se presa da sucuri:

Ralhava que ele tomasse muito cuidado consigo, pelos altos, pelos matos. – “Tomo não, Bem. Um dia sucuriú me come...” – ele caçoava em responder. Doralda então ficava brincando de olhar para ele sem piscar, jogando ao sério: os olhos marrons, molhavam lume os olhos. Nesses brejos maiores de vereda, e nos corguinhos e lagôas muito limpas, sucuri mora. Às vezes ela se embalança, amolecida, grossa, ao embate da água, feito escura língua presa pelas pontas, ou sobeja serena no chão do fundo, como uma sombra, Tem quem escute, em certas épocas, o chamado dela – um zumbo cheio, um ronco de porco; mas se esconde é mais, sob as folhas largas, raro um pode ver quando ela sai do pôço, recolhendo sol, em tempo bom. (ROSA, 2001c, p. 31-32).

O mesmo Soropita vê no caminho as borboletas, “que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se [...]” (p. 28). Já o tatu aparece em *Campo geral*, inicialmente, como

parte de uma espécie de ritual para salvar a vida de Miguilim, no começo da narrativa, quando as suas lembranças mais remotas são pouco claras:

Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que ele estava nú, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: –“Traz o trém...” Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagava, muito tempo depois; e a mãe confirmava; dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fora para ele poder vingar. (ROSA, 2010, p. 17).

Se, por um lado, o animal é sacrificado de forma ritual para transferir as suas forças à criança, por outro ele é objeto da piedade do mesmo Miguilim, no que ele começa a se diferenciar dos adultos e das pessoas que o cercam, integrando portanto o seu processo de individuação:

Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatú – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. Aí, ele grande, os outros podiam mudar, para ser bons – mas, sempre, um dia eles tinham gostado de matar o tatú com judiação, e aprontado castigo, essas coisas todas, e mandado embora a Cuca Pingo-de-Ouro, para lugar onde ela não ia reconhecer ninguém e já estava quase ceguinha. (ROSA, 2010, p. 64).

O gato é um elemento que também aparece em *Campo geral*, sendo nomeado pelo Dito de “Sossonho”, grafado depois como “Sossõe”, referência ao seu dormir constante: “Dormia o oco do tempo. Achava que o que vale vida é dormir adiante.” (ROSA, 2010, p. 31). No gato também se manifesta o infinito das coisas vivas e o seu indecifrável mistério, aparentado portanto ao mistério dos sonhos, que se faz presente no seu nome:

O gato Sossõe, certa hora, entrava. Ele vinha sutil para o paiol, para a tulha, censeando os ratos, entrava com jeito de que já estivesse se despedindo, sem bulir com o ar. Mas daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, e grossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro doutra, até não ter fim. (ROSA, 2010, p. 41).

No conjunto da capa, todos estes elementos são distribuídos sem uma ordem visual restrita nem uma direção compositiva definida. A sua não-hierarquização é geradora de um espaço neutro e desarticulado: as formas como que “flutuam”, dispostas

bidimensionalmente umas sobre as outras. Assim, em comparação com a primeira versão da capa, mais figurativa e espacializada, esta segunda versão é absolutamente plana e bidimensional: não há nenhum espaço ilusório e tridimensional, mas apenas a construção gráfica do preto sobre o branco e o fundo colorido. Se a dança aparecia de forma explícita e literal nas capas de 1956, em 1965 a dança se faz presente no olhar do espectador, que é levado a divagar, sem rumo, por uma composição em que não há nenhum ponto de ancoragem mais definido – com exceção, talvez, do buriti, espécie de “eixo” que articula a parte da frente com a parte de trás do livro, abarcando, assim, o texto que está no seu interior. A desarticulação do espaço na capa, assim, vem de encontro à hipótese lançada por Clara Rowland acerca da “resistência à forma” na literatura de Rosa, que desafia o estabelecimento de uma totalidade conclusiva:

A hipótese de que parto, assim, é a de que é possível articular o tratamento reflexivo da narração, em Guimarães Rosa, com o questionamento do livro como figura de uma totalidade concluída e apreensível, e que nessa articulação o que se dá a ver é uma *resistência à forma* que, ao pôr em causa a imposição de limites (fim, começo, margem), irá revelar-se também resistência à leitura. A conjugação entre narração e livro, acentuando a dimensão do transporte – a escrita como transporte de uma oralidade encenada, o livro como suporte da “estória” –, apresenta-se desse modo como o lugar privilegiado de uma interrogação que terá na materialidade do suporte (corpo do narrador, visibilidade da letra, livro material) o seu campo de tensão. (ROWLAND, 2011, p. 11).

Entre os elementos que compõem a materialidade do suporte está, evidentemente, o conjunto formado pela capa e contracapa do livro, “campo de tensão” que responde ao texto não com a representação de certas ações relacionadas mais estritamente à narrativa – como era o caso da primeira versão da capa – mas, agora, com uma série de elementos cuja significação é cifrada ou genérica, respondendo, portanto, ao texto com novas perguntas e questões. A associação entre a imagem e os textos de *Corpo de Baile*, na sua versão mais recente, perfaz assim uma operação circular de reenvio dos significados – do texto à imagem e da imagem ao texto novamente, sugerindo assim a própria forma como se articulam a capa e a contracapa, ou seja, como repetição circular que inclui a diferença, o que possibilita apreender o objeto de diferentes (e nunca esgotados) pontos de vista. A articulação entre a capa e a contracapa, que constitui o texto como a “espessura” das figuras, é ela mesma uma metáfora – materialmente construída no suporte textual, o livro enquanto objeto físico – da circularidade que se expressa na noção de baile presente no título; circularidade essa que perpassa o conjunto das novelas, como sugere uma das

epígrafes: “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em tôdas as suas partes”. (*No Urubùquaquá...*, p. vii).

Entre a primeira e a segunda versão das capas de *Corpo de baile* pode-se, assim, constatar a passagem da ilustração criada a partir das dimensões narrativas da imagem, como síntese ativa e estabilizada dos elementos textuais, para uma lógica figurativa em que as dimensões metonímica e metafórica são privilegiadas, de forma que a imagem se apresenta como síntese ativa, mas agora desestabilizada e intencionalmente polissêmica, efetuando um movimento interpretativo como desvio e, principalmente, como extrapolação simbólica dos elementos textuais. Na segunda versão das capas, portanto, as novelas de *Corpo de baile* receberam uma nova interpretação em que o aspecto estilístico aponta, para além das questões meramente visuais, para uma nova estratégia das relações entre o texto e a imagem.

5.2. Chapadão do Bugre, de Mário Palmério

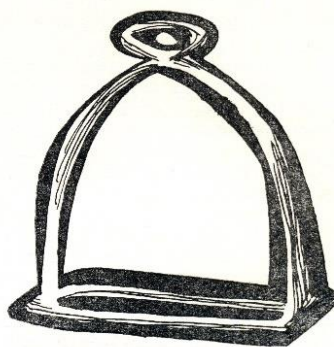
O primeiro livro de Mário Palmério, *Vila dos Confins*, de 1956, já havia contado com a capa de Poty Lazzarotto; em 1965, quando é lançado o seu segundo romance, *Chapadão do Bugre*, a parceria entre o escritor e o artista se aprofunda: sinal disso é a inclusão dos nomes de Poty e de sua esposa, Célia, na dedicatória do volume, fartamente ilustrado. Além da capa e da contracapa ilustradas, o interior do livro conta com 43 desenhos diferentes, vários dos quais aparecem repetidas vezes: cada capítulo é aberto com uma imagem, quase sempre diretamente relacionada ao conteúdo textual; no fechamento de cada capítulo – com exceção daqueles em que o fluxo do texto ocupa a página inteira – figura uma vinheta que repete uma das ilustrações de abertura em tamanho reduzido.

De estilo fortemente unificado, as ilustrações representam elementos variados: peças dos equipamentos de cavaleiros e vaqueiros, ferramentas, plantas, animais, fachadas arquitetônicas e diferentes armas brancas ou de fogo, contando ainda com algumas figurações de personagens, menos frequentes. A ausência de qualquer fundo que situe os elementos representados dentro de um contexto espacial de qualquer tipo é uma das características mais notáveis do conjunto de ilustrações do romance: são figuras

construídas como recortes, em que o fundo é, sempre, o branco do papel – o mesmo branco sobre o qual o texto é impresso. Na hábil composição das páginas de abertura de cada capítulo, assim, as figuras aparecem em um espaço neutro, que é compartilhado com elementos textuais, favorecendo assim a proximidade e a interação entre o texto e a imagem. Por outro lado, a própria escolha dos temas das ilustrações também foi realizada de forma a favorecer essa interação: ainda que as imagens sejam, em sua maior parte, caracterizadas pela extrema sintetização e simplicidade dos elementos representados, elas estabelecem relações radicalmente metonímicas com o texto, tomando dele alguns elementos mínimos como tema das representações.

Um exemplo desse tipo de relação – em que um único elemento é empregado para sugerir um conjunto maior de significados – pode ser visto já no primeiro capítulo: com a figura de um simples estribo (Fig. 93), Poty faz sugerir todo o universo do cavaleiro descrito na primeira seção do livro, intitulada “Cavaleiro e montada – 1º. quadro”, em que o protagonista, José de Arimatéia, é apresentado ao leitor:

1



A MONTARIA mal se encostara à cêrca de limão-brabo, e o cavaleiro já despeava. Vazou a tronqueirinha, rumando direito para a janela de frente da meiágua. Chamou:

— João, ô João da Preta!

Teve de bater mais uma vez com o argolão da taca e chamar de nôvo:

— João, ô João da Preta! Sou eu, é o José de Arimatéia!

A mulher foi quem veio ver à porta, mesmo assim sem arredar de todo a escora. Meia tirinha só de confiança na fresta mal aberta:

— Seu Isé?

— Sou eu sim. Anda logo, que a friagem aqui no tempo...

Siá Preta acabou de abrir a porta, e o cavaleiro entrou.

Treme-soprava:

— Viajinha danada de fora de horas... Qu'ê de o João? Recebeu o aviso?

Descalço, encolhido num resto de poncho campanheiro, João da Preta apareceu. Mal salvou, e foi dizendo:

— Recebi de-tardezinha. Seu Valério foi quem trouxe. Quer baldear agora, ou dilata um tico pro café?

E antes que o outro resolvesse:

— Vigia a mulher já na cozinha. Fogo de sabuco esquentava de vereda...

Não, não carecia tanta pressa — José de Arimatéia calculava. Havia saído com muita folga do Sassafrás, e a bête rompera bem o trecho até ao pôrto, apesar do nevoeiro que fechava o rio e a serra. E haveria de seguir assim rendosa, conhecedora que era do meio eito apenas de subida do outro

5

Fig. 93 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 5.

A montaria mal se encostara à cêrca de limão-brabo, e o cavaleiro já despeava. Vazou a tronqueirinha, rumando direito para a janela de frente da meiágua. Chamou:

— João, ô João da Preta!

Teve de bater mais uma vez com o argolão da taca e chamar de nôvo:

— João, ô João da Preta! Sou eu, é o José de Arimatéia! (*Chapadão do Bugre*, p. 5).

Neste primeiro capítulo, José de Arimatéia chega à casa de João da Preta, onde faz uma pausa em meio a uma viagem cujos motivos o leitor ainda ignora, sempre acompanhado da sua besta, chamada Camurça. A besta é companheira inseparável de Arimatéia, e o seu andar, na continuação da viagem, o leva a recordar os tempos passados, quando ele vivia na fazenda do Capão do Cedro. O final do capítulo prepara a construção

da narrativa em *flashback*, que se desenvolve na seção seguinte e que ocupará cerca de metade do livro:

Que diferença da Camurça daqueles outros tempos! – pensava José de Arimatéia, ao sentir o passo largo da bêsta pelo carreiro pedregoso dos primeiros lançantes da serra. Uma toada só, no plaino e na subida! Por debaixo da capa, as rédeas iam sôltas por entre as mãos cruzadas e em descanso no cabeça redondo da boa sela viageira. Cinco anos, cinco anos já passados! Não, não mais adiantava querer evitar, repelir aquelas lembranças que vinham sempre, principalmente quando podia estar assim, sòzinho com Camurça, a caminhar no escuro e no silêncio. E tão claras, que era como se estivesse vivendo de nôvo na Fazenda do Capão do Cedro, trotejando como antigamente em frente à comprida fila das casinhas da colônia do engenho, nas horas de depois da janta ou nos dias de domingo... (*Chapadão do Bugre*, p. 9).

Note-se que, pelo caráter absolutamente genérico da imagem, que representa, efetivamente, um estribo “qualquer” – dada a ausência que quaisquer outros traços contextuais que tornem possível a sua associação um episódio específico –, a figura faz referência não apenas à chegada de José de Arimatéia à casa de João da Preta, ou mesmo às lembranças do protagonista, despertadas pelo firme cavalgar da besta, mas a toda e qualquer cavalgada: para empregar a terminologia da linguística cognitiva, é um elemento individual dentro de um quadro de significados que se refere, neste caso, ao quadro como um todo (DANCYGIER; SWEETSER, 2014, p. 101/pos. 2697) – no caso, o quadro de significados ligados à cavalgada. No enredo do romance, as viagens e deslocamentos a cavalo, assim como a própria relação de domínio dos homens sobre os animais, são elementos que perpassam toda a narrativa, em especial na primeira parte do romance. O estribo – selecionado dentre os numerosos elementos que compõem o conjunto dos equipamentos necessários ao domínio do homem sobre a montaria – aparece, assim, como uma figuração metonímica da imagem do “cavaleiro e montada”, que ocupará ainda mais dois “quadros” ao longo do livro, e que se materializa na história da domesticação de Camurça por José de Arimatéia, na sua vida pregressa na fazenda do Capão do Cedro, e na fuga desesperada que ele é obrigado a empreender, incluindo a perseguição que se segue à sua partida – assim como, em episódios posteriores, o seu retorno ao outro lado do Chapadão do Bugre para executar a sua vingança, e a sua fuga posterior.

Essa relação metonímica entre a imagem e o texto representa a tônica das ilustrações de *Chapadão do Bugre*, em que o artista emprega habilmente o poder sugestivo de elementos isolados de qualquer contexto espacial para fazer referência a certos aspectos do livro aos quais se atribui, por meio da imagem, uma relevância

especial. O isolamento das figuras, assim como a redução das representações a objetos simples e de reconhecimento imediato constitui um verdadeiro programa poético na interpretação visual do romance, respondendo também pela forte unidade do conjunto. Apesar dessa unidade estilística, o que predomina, em uma visão de conjunto, é a variedade dos elementos representados: as ilustrações, dessa forma, acompanham a própria construção estrutural do romance, que também privilegia a variedade das situações e dos pontos de vista narrativos, assim como dos intrincados encadeamentos temporais. No segundo capítulo – cujos eventos ocorrem cerca de cinco anos antes da chegada de José de Arimatéia à casa de João da Preta –, a imagem de abertura representa uma fachada de uma grande casa senhorial de fazenda (Fig. 94), situando o leitor diante de uma construção referida logo no início do capítulo:

Os primeiros a desbravar o vale do Araúna – chão superior de mata-virgem, massapé roxo sem mistura – foram uns Inácios, gente vinda dos Gerais. Chegaram e se afazendaram a seu modo: café, cana e zebu.

Derrubada a mataria, a zona mudou de aspecto: em cada vertente de ribeirão, boa sede assobradada, curralama de lei, engenho de serra e de açúcar. Num curto correr de anos, virou um lugar afamado, de muito progresso e fartura.

Seu Tonho Inácio descendia dêsses antigos da Mara, e a fazenda que conservava – Capão do Cedro – era, por assim dizer, a gema do vale. A casa da sede situava-se bem na forquilha de duas cabeceiras de muita água, no sopé que circundava a baixada; já dali, continuando o pomar, subiam as ruas bem carpidas e sempre verdes do cafèzal. (*Chapadão do Bugre*, p. 13).

Observe-se que a sintética ilustração, que representa apenas uma das faces de uma antiga e sólida sede de fazenda, contrasta com a rica e detalhada construção fornecida pelo texto: a imagem efetua a eliminação de todo o cenário natural presente no material literário, isolando a fachada, que “flutua” em um espaço neutro, não-qualificado, o que, por outro lado, atribui relevância à solidez e a à austeridade da construção. Trata-se de uma figuração metonímica das posses e, por extensão, do poder de Tonho Inácio, que ao mesmo tempo situa o leitor no universo representado no texto; essa interpretação, no entanto, só é possível através da associação da imagem com o conteúdo textual, posto que a fachada vista na imagem é absolutamente genérica – pode-se dizer que é uma fachada qualquer, sem nenhuma relação com a sede da fazenda de Tonho Inácio –, outra característica bastante recorrente no conjunto das ilustrações para *Chapadão do Bugre*.



Fig. 94 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 13.



Fig. 95 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 22.

Mesmo em uma ilustração que representa uma ação mais determinada, como a imagem que abre o terceiro capítulo (Fig. 95), a construção estilística apresenta os agentes de forma esquemática e genérica; aqui, também as proporções alteradas – com o cavaleiro quase do mesmo tamanho da sua montaria – contribuem para o seu aspecto de títeres ou de objetos despersonalizados, tendendo, portanto, ao genérico, em detrimento do específico. A imagem representa o cavaleiro montado sobre um animal especialmente rebelde, como se depreende da sua postura corporal, e essa é a única caracterização individualizadora que se faz notar: traços fisionômicos ou outras marcas de individualidade estão ostensivamente ausentes da figuração. A referência textual são as recordações de José de Arimatéia da época em que ele estava a domar o animal, que representava mais uma conquista material para o jovem aprendiz de dentista que então se estabelecia na região do Capão do Cedro, sob a proteção de Tonho Inácio:

[...] de cavaleiro na bêsta, estava mas era êle, José de Arimatéia: nem arco de ferro em brasa encaixado a marrêta em roda de carro e esfriado a água depois, para se agarrar assim como as pernas dêle por bem debaixo dos sovacos dela... A bichinha negava corpo, saltava que saltava de roda, furtava pulo que furtava, mas nem o gostinho de derrubar o chapéu do cavaleiro ela tinha tido! (*Chapadão do Bugre*, p. 16).



Fig. 96 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 32.

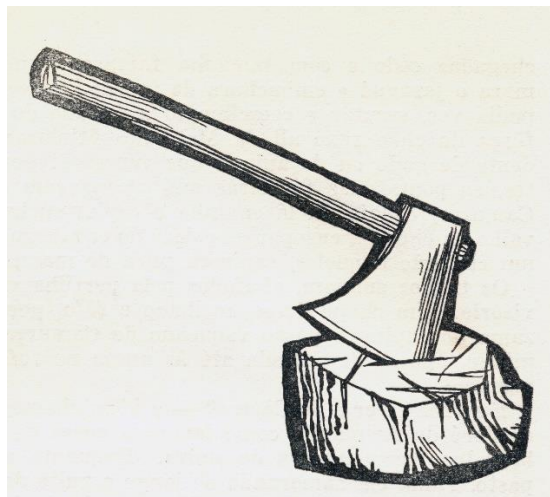


Fig. 97 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 38.

No seu serviço de dentista, ele conhece Maria do Carmo, com quem inicia um namoro respeitoso que, sob a intimação de Tonho Inácio e Dona Dosolina, esposa do proprietário, evolui para um curto noivado, já que o velho casal exige que o casamento ocorra o quanto antes. Na descrição da moça, o autor a apresenta sob a ótica apaixonada de José de Arimatéia, repleta de doçura e sedução:

O tempo passava, e José de Arimatéia ia ganhando intimidade com a do-Carmo, avançando na educação: ela já não era mais menina, carecia de cuidar melhor de si, largar daquelas brincadeiras bôbas de correr e esconder com as outras mocinhas da colônia. Maria do Carmo obedecia e demudava: agora, quando abria a bôca, mostrava uns dentes areados e lustrosos; e os lábios, as gengivas, a bôca inteira era um sadio vermelho puro – durinho, madurinho – de polpa de caqui. Coisas que José de Arimatéia não tinha coragem de ensinar, certas liberdades, ela aprendia por si mesma. O banho de todo dia, por exemplo: ela o tomava quase já na hora de vir para o dentista, a água morna com fôlhas de malva e manjerição. Do decote, das cavas das mangas do vestido, de entre os joelhos, êsse frescos cheiros recendiam. (*Chapadão do Bugre*, p. 28).

A moça é o tema da ilustração do quarto capítulo (Fig. 96), representada com as mãos servindo de apoio para o rosto; a boca carnuda e os grandes olhos sugerem o processo de sedução que se desenvolve entre ela e o protagonista. José de Arimatéia recebe a intimação dos proprietários no sentido de marcar o casamento – justificando-se a pressa pela necessidade de se manter o nível moral da localidade – e decide convidar Valico Ribeiro, um antigo e estimado patrão que mora a certa distância do Capão do Cedro, na fazenda do Curral do Esteio, para ser o padrinho. Com a aproximação de uma forte chuva, no entanto, ele muda de ideia, decidindo voltar para ver a namorada, de surpresa; porém, ao chegar à casa de Siá Gorgota, a mãe de Maria do Carmo, ele escuta

sons misteriosos vindos do paiol. A ilustração que abre o capítulo seguinte (Fig. 97) sugere o desenrolar dos acontecimentos; percebendo que se trata de um encontro amoroso entre um homem e uma mulher e deduzindo toda a situação, José de Arimatéia busca uma arma:

Passou os olhos à roda, claro que descarecia de mais ser o terreiro: um pau, um rachão de lenha, um como-é-que-chama qualquer com que se ajudasse... – José de Arimatéia buscava. No meio dos cavacos, encostado na casinha da fossa, avistou o machado, o corte brilhando à lua que nem caco de espelho.

Apanhou a ferramenta – firme, pesadona, a cunha bem arrochada no cabo – e se foi, silencioso, para o oitão de pau-corrido do paiol. (*Chapadão do Bugre*, p. 42).

A ferramenta representada no início do capítulo (Fig. 97), assim, é um elemento isolado que é tomado do conjunto do texto, sintetizando o momento da narrativa que eclode na ação e na violência:

No fundo, junto aos sacos de mantimentos, é que os dois se encontravam. José de Arimatéia não pôde, desde logo, reconhecer o homem de costas, parecido que ajoelhado no chão. Mas, as pernas da outra, abertas de todo para deixarem caber dentro delas o corpo emborcado do parceiro – essas pernas de egüinha nova José de Arimatéia de pronto reconheceu.

– Nossa Mãe! Seu Isé!

Maria do Carmo recuou de instantâneo as pernas, encurvou-as, e com os joelhos, e os pés, e as mãos, com a fôrça toda de todo o corpo – meu Deus, ela estava nua, quase que nuinha de tudo, a camisola arregaçada até as virilhas! – desvencilhhou-se num repelão. E, rolando por sôbre as sacas de farinha – nem uma gata de tão esperta – atirou-se pelo vão dos fundos da rebaixa do paiol.

– Cadela desgramada! – o noivo quis correr atrás.

Mas havia o outro. José de Arimatéia voltou-se para êle, o machado já no alto. – Pelo amor de Deus, Seu Isé... Me perdoe! – implorou Seu Inacinho, o filho caçula de Seu Tonho Inácio, as mãos labutando para acabar de sungar as calças que o peavam pelas pernas e o prendiam meio caído no chão.

José de Arimatéia suspendeu mais os braços, ouviu o ôlho da ferramenta tropeçar na meia altura do telhado.

– Não me mata dêsse jeito não, Seu Isé!

O machado desceu – certo, um raio. As mãos de José Arimatéia sentiram o corte resvalar, batido de gume numa coisa dura e escorreguenta, antes de enterrar-se, maciço, numa junta apertada e rangente.

– Diabo! – Teve de pisar no ombro do infeliz, torcer e destorcer o cabo do machado para poder desentranhar o aço. (*Chapadão do Bugre*, p. 43).

O machado, assim, sugere, antes da leitura – sem, no entanto, antecipar de forma clara –, a violência que irrompe em meio à narrativa, e que dá início à longa perseguição do protagonista pelos empregados de Seu Tonho Inácio. Na relação metonímica que a

imagem estabelece com o texto, esse gênero de sugestão ou antecipação vaga se faz presente em vários outros momentos do livro: dessa forma, a camada de significados composta pelas ilustrações – o “mundo da imagem”, portanto – oferece uma série de “pistas”, de sinais que indicam o desenrolar da narrativa, em alguns casos de forma bastante direta, mas, em outros, de maneira mais evasiva e cifrada. Na economia figurativa que as caracteriza, as ilustrações também assumem o papel de instituir o suspense, que é obtido precisamente pelo seu caráter metonímico.

Por outro lado, as representações das localidades através de fachadas e outros elementos arquitetônicos assumem uma relação bastante direta com os conteúdos textuais, sugerindo as propriedades rurais e seu significado em termos de poder e estabilidade – como é o caso da representação da fazenda do padrinho de José de Arimatéia, Seu Valico Ribeiro, com sua ampla varanda e o telhado anguloso (Fig. 98). O aspecto sintético da representação visual contrasta, mais uma vez, com o detalhamento da descrição textual, em que as relações da casa com o seu entorno físico e social são colocadas em relevo:

Depois do pôrto, no lado direito do Araraúna, a primeira e mais principal fazenda era o Curral do Esteio, propriedade de Seu Valico Ribeiro. A estrada passava porém distante da fazenda, contornando novamente as águas contrárias da serra, rumando para a zona de campo de Sobradinho, Chapada de Santo Inácio, Açaflor.

Meio recantado assim, a sede da moradia ideada em plena fuma de terra de primeira, na barra quase do córrego das Marrecas com o ribeirão da Estrêla, Seu Valico Ribeiro vivia então a seu gosto. O movimento e correção sem descanso de antigamente – derrubadas de mato, capoeira e lavoura por todo canto, formação de pasto de capim plantado – todo aquele alvoroço havia tido fim. (*Chapadão do Bugre*, p. 51).

No texto, portanto, as localidades são caracterizadas pelas suas relações com o contexto geográfico – sua proximidade com determinadas estradas ou caminhos, com rios e serras – assim como pelo contexto social: as atividades econômicas que ali se realizam, o nome dos seus proprietários, o poder que representam. Estas dimensões das localidades certamente não aparecem de maneira evidente nas ilustrações; no entanto, pela própria natureza sintética das imagens, aparecem subsumidas à relação metonímica da parte ao todo. É através da própria sintetização, portanto, que o ilustrador estabelece referências mais amplas, abertas, ao significado das propriedades rurais para o desenrolar da narrativa: a mera fachada é o sinal codificado do poder político dos seus proprietários, que tem um papel fundamental para a construção da trama.

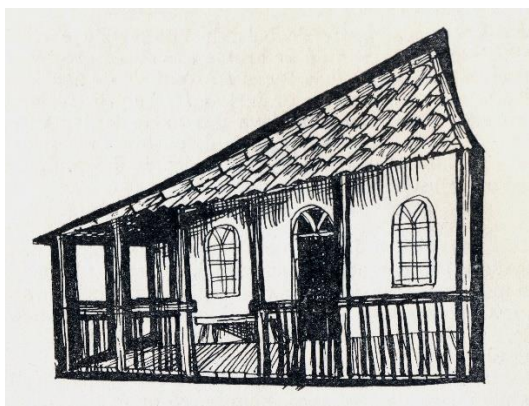


Fig. 98 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 51.



Fig. 99 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 57.

Após o crime, José de Arimatéia é perseguido pelos empregados de Tonho Inácio, dos quais o mais astuto é o capataz-de-tropa, Seu Persilva, cuja primeira providência é descobrir se o criminoso havia pedido proteção ao antigo padrinho, indo até o Curral do Esteio. Mesmo recebendo os perseguidores do seu protegido de acordo com todas as regras da hospitalidade, oferecendo descanso e abrigo, Seu Valico faz de tudo para atrasar a busca de Persilva e seus companheiros, conspirando junto com Seu Eulálio – capataz da fazenda – para ajudar José de Arimatéia na sua fuga, enquanto Seu Persilva e seus companheiros dormem sob o seu teto. Os bois representados esquematicamente na abertura do capítulo 8 (Fig. 99) – em uma imagem de natureza diretamente metonímica, já que, como na expressão usual, são literalmente “cabeças de gado” – funcionam como uma referência ao universo da atividade pecuária, ao mesmo tempo que apontam para a desculpa criada por Valico Ribeiro para ficar sozinho com Seu Eulálio e discutir o destino do protegido, como se depreende da fala do padrinho de Arimatéia:

De qualquer maneira – volta êle pra beira do rio ou não volta – nós dois, Seu Eulálio, vamos continuar nossa conversa, mais tarde. Hoje não é terça, dia do Chitado? Pois então: ‘ocê traz o boi pro curral, e, enquanto cortamos a frieira dêle, a gente proseia. Assim dá menos na vista. (*Chapadão do Bugre*, p. 64).

Seu Persilva, no entanto, percebe que não obterá nenhuma informação pertinente de Seu Valico Ribeiro, aceitando porém a sua hospitalidade, de acordo com as regras da etiqueta do interior mineiro: “Seu Persilva aceitou o almoço, e não tocou mais no assunto do crime, tampouco no nome de José de Arimatéia. Seu Valico Ribeiro veio também para

a mesa, mas sòmente a fim de fazer companhia e retomar a conversa de bezerro, vaca e boi guzerá.” (*Chapadão do Bugre*, p. 67). Seu Persilva parte em busca do criminoso, sequência que o autor apresenta através do recurso ao *flashback*, narrando em primeiro lugar o retorno do empregado à fazenda de Tonho Inácio, cerca de uma semana depois – recurso temporal recorrente no romance, que também funciona para o efeito geral de variedade e dinamismo da narrativa, a que correspondem a variedade e a alternância dos elementos representados nas imagens de Poty. Para o capítulo em que se narra o retorno de Persilva à fazenda do seu patrão, o ilustrador selecionou um único elemento, no qual se sugere a centralidade do poder de Tonho Inácio:

Encontrou o patrão na cadeira-de-balanço do alpendre, rodeado dos parentes e amigos mais de casa – envelhecido e desfeito, como se tivessem sido, os dias daquela semana, anos inteiros de doença e sofrimento. Pelo chão, por todo canto, os lacinhos de seis pernas de palha-de-milho, quase todos sem acabar – reparou o capataz-de-tropa – sinal da impaciência e desespero do desventurado do patrão. (*Chapadão do Bugre*, p. 73).

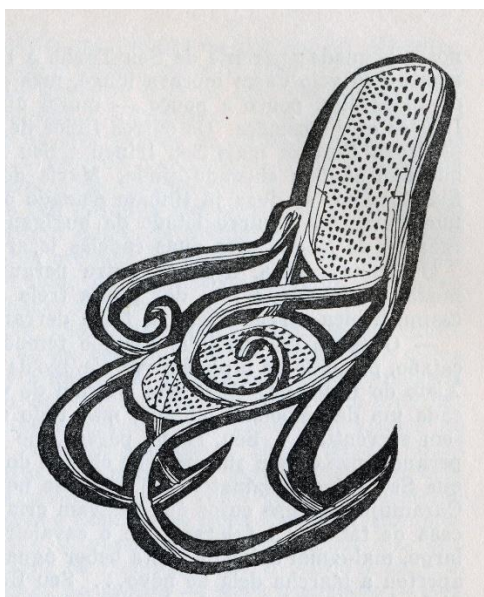


Fig. 100 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 71.

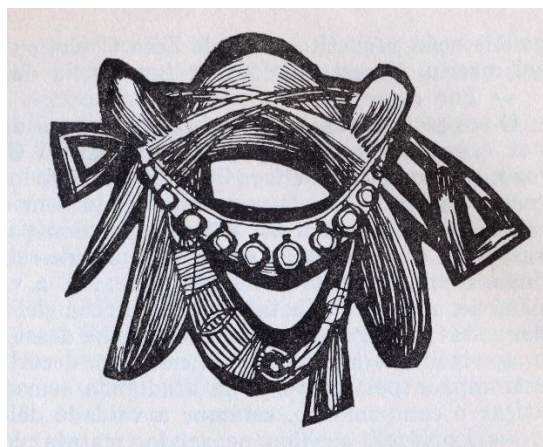


Fig. 101 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 79.

A cadeira (Fig. 100), assim, é sinal do cansaço do fazendeiro que busca vingar a morte do filho, representando também a sua posição de chefe político do local: é em roda da sua cadeira que parentes e amigos da casa manifestam o seu apoio. Estes sinais, referências metonímicas a situações narrativas – ligadas a manifestações de violência, poder ou astúcia –, são estruturados, em termos de significação, de forma semelhante às pistas que Seu Persilva segue na perseguição a José de Arimatéia – sinais da passagem

do criminoso, que o experimentado rastreador é capaz de “ler” pelos caminhos do interior mineiro e em meio ao discurso de seus habitantes. Na longa narrativa da sua perseguição ao dentista, o autor expõe, em meio ao diálogo entre Seu Persilva e Seu Eduardo, irmão da vítima, todo o conhecimento e a esperteza do experimentado capataz-de-tropa de Seu Tonho Inácio, tanto no trato com as pessoas como na leitura dos rastros e variados sinais deixados por José de Arimatéia na sua fuga. Em certa localidade, Seu Persilva deduz a passagem do fugitivo por causa de uma vaga lembrança de uma mulher, que afirma ter visto um cavaleiro no meio da noite:

Então fui proseando com ela devagarzinho, ajudando a idéia dela... até que, uma hora, ela se lembrou dum relampeado que deu no pescoço do animal... o cavaleiro assim meio de frente, no êle ir destorcendo a montaria e ir ganhando a estrada...

– O peitoral de argola! – não se conteve Seu Eduardo, quase que gritando, recordado da descrição da montaria de José de Arimatéia, feita na véspera pelo Seu Persilva. E lhe acudiu também a lembrança da birra do capataz por peiteira e rabicho, atavio que êle não permitia peão seu usar hora nenhuma. (*Chapadão do Bugre*, p. 83).

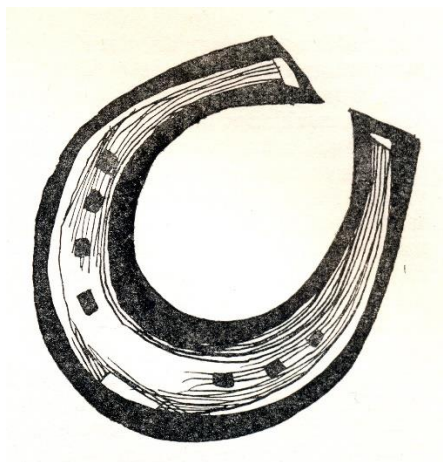


Fig. 102 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 107.

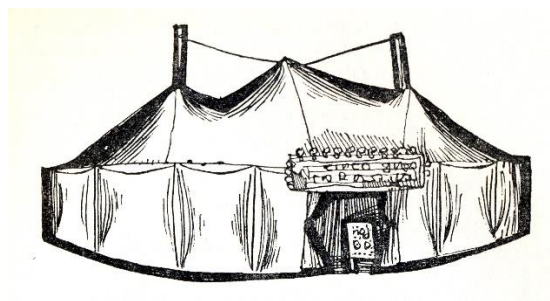


Fig. 103 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 115.

Mais adiante, Seu Persilva explica a Seu Eduardo o estratagema criado por ele, pelo patrão e por Seu Nacleto – que trabalha na forja no engenho, responsável por ferrar os animais – para tornar reconhecíveis as marcas feitas pelos animais da fazenda, exibindo as marcas feitas pelo seu próprio cavalo:

– O senhor arrepara, põe sentido: o senhor não ‘tá vendo ali, atrás do casco, aquelas duas tirinhas mais fundas, os dois calços? Ferradura de rompão, mineira, é assim meia parecida com sapato de mulher, sapato alto, mas de dois

saltinhos em cada um pé... Seu Tonho mais eu e o Seu Nacleto, resolvemos então arredondar e despontar assim um pouquinho os rompões de trás... Coisa à-toinha de nada, diferença que ninguém percebe... Animal de sela ou de carroça, no Capão do Cedro, todos eles são assim...

– Vejam só!

Seu Persilva parecia que titubeava, mas acabou por contar o resto do segredo:

– E pessoa de fora, gente novata na fazenda, aparecida... um assim como esse José de Arimatéia, a gente previne também... Só que é no volteado da frente da ferradura: Seu Nacleto aperta êle mais, deixa um tiquinho mais virado e mais grosso... (*Chapadão do Bugre*, p. 97-98).

As figuras da sela (Fig. 101) – com o referido peitoral de argolas, enfeite desprezado pelo capataz-de-tropa, mas fundamental para o reconhecimento da montaria do fugitivo – e da ferradura (Fig. 102) são menções às pistas seguidas por Seu Persilva, o astuto rastreador que descobre não apenas a localização de José de Arimatéia como também a ajuda prestada ao fugitivo por Seu Valico Ribeiro e seus parentes. As ilustrações, assim, empregam a referência metonímica para atribuir relevo aos pequenos detalhes observados pelo perseguidor, que denunciam o destino do assassino.

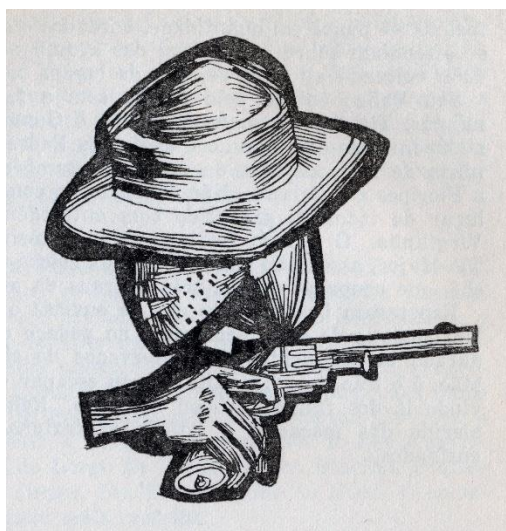


Fig. 104 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 123.

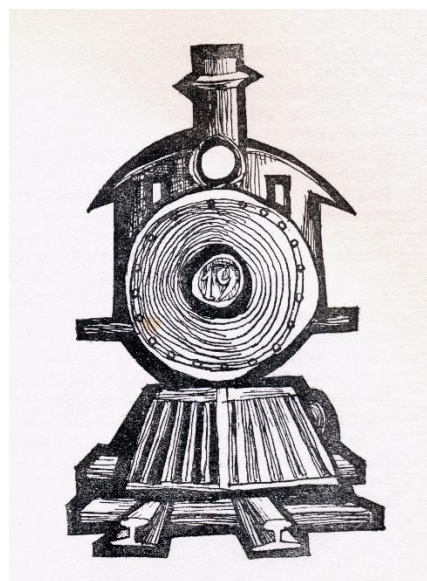


Fig. 105 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 137.

O jovem dentista foge para outra localidade, onde se desenvolverá a segunda metade do livro, ao passo que a vingança atinge o seu padrinho na cidade de Sobradinho, em que impera a influência política de Seu Tonho Inácio. Em Sobradinho, Seu Valico vai ao espetáculo de circo de cavaleiros em companhia da família; o circo é apresentado – como nas outras representações de localidades – de forma direta e sintética na ilustração que abre o capítulo 15 (Fig. 103); o vingador, o sinistro Zito do Adão, é figurado na

ilustração do capítulo seguinte (Fig. 104). O matador contratado é descrito capítulos antes, quando é visto por Seu Persilva na casa de Seu Afonso, outro filho de Tonho Inácio:

Seu Persilva voltava a prestar atenção no cabrito sentado no rôlo de corda, a aba do chapéu sempre a tapar-lhe as feições, a gola abotoada do colarinho bem mais alta que a gola do paletó. Tão falado e gavado pelo Seu Afonso e Seu Eduardo... – e, no entanto, encroado daquele jeito, pequerrucho tal-qual garnizé. E rouco, a voz esquisita, meio assobiada... (*Chapadão do Bugre*, p. 109-110).

Como todas as figurações de personagens de *Chapadão do Bugre*, a representação do Zito do Adão procede pela eliminação do corpo, assim como de qualquer outro elemento de contextualização mais ampla: destaca-se o chapéu desabado pelo rosto fino e a mão que segura o revólver, sugerindo a sua ação traiçoeira e discreta em meio à apresentação do circo de cavaleiros, em cujo decorrer Seu Valico Ribeiro será morto pelo pistoleiro. Como nas demais imagens, a representação do personagem é bastante econômica, colocando em relevo a sua atitude discreta e traiçoeira e sugerindo, na sua arma, o crime que se concretiza no ambiente do circo.

Abrindo a segunda metade do livro, a figura de uma locomotiva representado em vista frontal (Fig. 105) é um dos sinais da prosperidade de Santana do Boqueirão, cujas disputas políticas passam a dominar a narrativa:

A cidade crescia, transbordando do centro e subindo as ladeiras que levavam aos altos, descia de lá outra vez para ocupar, pouco a pouco, os terrenos vagos e esquecidos. Da escadaria da Matriz à plataforma da estação de trem-de-ferro, era um quilômetro exato – diziam [...]. (*Chapadão do Bugre*, p. 137).

A prosperidade simbolizada pelo trem de ferro é baseada em um amplo acordo de convivência entre as autoridades locais e várias formas de contravenção e desrespeito às leis, acordo mantido pelo poder dos chefes políticos locais:

Não que fôsse um completo paraíso para todos; mas, para certa espécie de gente, Santana do Boqueirão quase chegava a ser: o bicho funcionando livremente, as casas de jogo bancado e carteadas abertas dia-e-noite, cabaré e pensão-de-mulher em quantidade. O que mais apreciavam, porém, os santanhenses e arribadiços de vida airada, era o bom gênio da polícia – acomodada, desintrometida e pouca. (*Chapadão do Bugre*, p. 138).



Fig. 106 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 139.

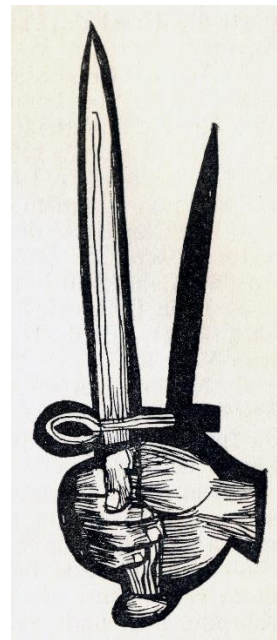


Fig. 107 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 169.

A situação, no entanto, estava destinada a mudar, por conta da iniciativa do novo Juiz de Direito da comarca, o inflexível e moralista Dr. Damasceno, que solicita ao governo do estado – dominado, nesse momento, por adversários políticos dos chefes de Santana do Boqueirão – a intervenção do Segundo Destacamento Especial de Captura, chefiado pelo temido Capitão Eucaristo. A chegada da “Captura” transforma o dia-a-dia da cidade, tal como observa um certo Joaquim Lopes, o Quincota:

Em frente ao Forum, o Destacamento: catorze cavalos ao todo – contou o Quincota – quartudos, castanhões, espalhados pelos postes-de-luz da Praça, e pelas palmeiras e magnólias do jardim. No paralelepípedo do calçamento, os mosquetões desencapados, o aço reluzente do óleo – porçãozinha de tripés armados mira com mira, parecidos com mariquitas de cozinha, dessas de fazer comida em comitiva. Cuidando das montarias – escovando pêlo, afrouxando barrigueiras, acertando estribos – os cavalarianos: talabarte apertado, cinturão com máuser, sabre-curto e cantil. (*Chapadão do Bugre*, p. 140).

A referência visual à presença das forças da “Captura” é um uniforme (Fig. 106) – mais precisamente um uniforme vazio, que no entanto é posicionado de forma semelhante à que assumiria ao vestir um corpo humano. O uniforme despojado do corpo tematiza, assim, o conceito abstrato da autoridade militar: a vestimenta se apresenta como o sinal mais visível do poder e da violência autorizada outorgada à “Captura”, graficamente materializada nas botinas, na cartucheira e no fuzil. A truculência do destacamento chefiado pelo Capitão Eucaristo Rosa também é figurada metonimicamente na mão que segura uma baioneta (Fig. 107), caracterizada pelo típico guarda-mão que

permite o seu encaixe no cano de um fuzil. É digno de nota que tanto o uniforme quanto a baioneta são elementos genéricos, não tendo nenhuma referência mais individualizada ou específica: são imagens que fazem referência ao quadro geral dos significados ligados à disciplina, à autoridade e à violência do poder militar.

Estas representações mais genéricas contrastam – apenas até certo ponto, entretanto – com as figurações dos personagens, que representam a minoria dentre o conjunto das ilustrações do romance. Sob as ordens do governo e do Juiz de Direito, o Capitão Eucaristo (por sinal, jamais representado nas imagens) recebe a missão de prender os vários criminosos que vivem sob a proteção do Coronel Américo Barbosa – Seu Americão, chefe do Diretório partidário do lugar –, que é figurado em duas ilustrações. A cabeça de rudes traços, na representação em perfil (Fig. 108), é dura e sólida como as fachadas das construções; na sua representação de costas (Fig. 109) também é colocada em relevo a solidez e a respeitável idade do coronel, que, no início do capítulo aberto pela ilustração, está imerso em meditações acerca da perigosa situação que se desenha com a chegada da “Captura”:

Tôda a confusão da manhã – o choque da má-notícia, a viagem às pressas do Sassafrás à cidade, a aborrecida e demorada reunião do Diretório... – e nenhuma solução ainda à vista! – meditava o Coronel Américo Barbosa. Contudo, chegava-se, pelo menos, aonde era preciso chegar: à conversa, de cabeça fria e descansada, com o filho Tancredinho e o Clodulfo. E ali à sombra do pé-de-ingá do quintal, longe da falação e dos despautérios do bando apavorado e desarvorado do Diretório.

Tantos anos de domínio em Santana do Boqueirão, a vida inteira naquela luta sem parada, desde menino a brigar ao lado do pai e dos tios, a fim de poder sustentar a posição da família e dos amigos! E, agora, a reviravolta: a ameaça do desprestígio, a perda do mando político da cidade – a derrocada. (*Chapadão do Bugre*, p. 157).



Fig. 108 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 152.

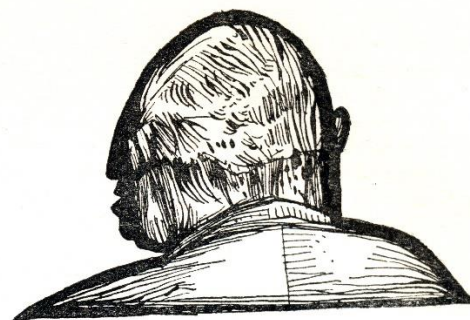


Fig. 109 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 157.

Mesmo em um retrato que evoca uma situação psicológica, como a segunda figura do Coronel Americão (Fig. 109) – situando o espectador, como ocorre em ilustrações de Poty para outros livros, “por trás” do personagem –, as escolhas estilísticas do artista são orientadas para a unidade do conjunto realizado para o romance, de forma que a dimensão propriamente interna do personagem fica em segundo plano: o que se destaca, nos retratos incluídos em *Chapadão do Bugre*, é a aparência dura e mesmo grotesca das figurações, que as aproxima do caráter objetual que domina as ilustrações do livro. Na representação do Sargento Hermenegildo, braço direito do Capitão Eucaristo Rosa, Poty faz destacar, precisamente, o caráter animalesco e disforme da figura, fazendo ecoar as preconceituosas (e assustadas) percepções de Joaquim Lopes, o Quincota:

O Sargento Mernegildo, seu tantinho ainda mais crescido que o oficial, também mais reforçado de corpo – o pescoço e a cabeça emendados numa peça só, inteiriça, preta e rugosa, de pau encarvoadado. (*Chapadão do Bugre*, p. 183).

O Sargento Mernegildo, mais prêto parecia que se apresentava, a cara esfuracadazinha de bexiga, a bôca sem poder fechar-se direito, devido ao tanto de dentes que se mostravam – tudo de ouro, de fora a fora, geral. E a nuca, o cachação truncado dêle, empelotado de rugas que subiam até ao boné, o suor a merejar por entre elas. (*Chapadão do Bugre*, p. 201).

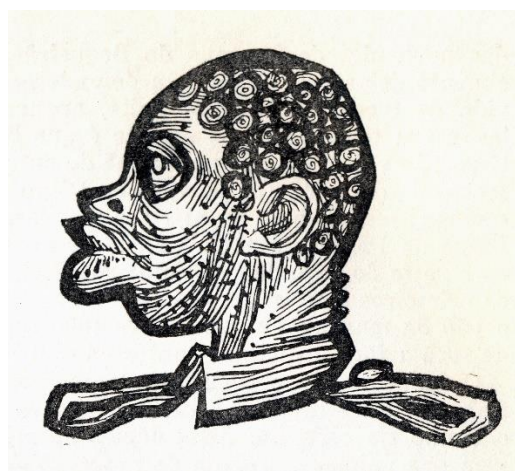


Fig. 110 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 179.



Fig. 111 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 247.

Com os lábios exageradamente grandes, o cabelo colado à cabeça, as referidas rugas na nuca, as marcas no rosto e as abotoaduras do ombro do uniforme, o Sargento Hermenegildo é figurado como uma grotesca caricatura (Fig. 110) de que a dimensão psicológica está ausente: ele é um objeto desumanizado, cuja função é impor a autoridade

através da violência, tal como as variadas armas que povoam as páginas do romance. No “mundo da imagem” criado pelas ilustrações, os personagens são, assim, comparáveis aos objetos, com os quais compartilham as linhas duras, a forma da construção gráfica e o isolamento espacial.

Dentre os retratos de *Chapadão do Bugre*, talvez a representação de José de Arimatéia (Fig. 111) seja a única exceção; a imagem foi incluída apenas no segundo quadro intitulado “Cavaleiro e montada”, que narra os acontecimentos sucedidos ao protagonista, temporalmente paralelos aos fatos que ocorrem em Santana do Boqueirão. Fugido, anos antes, da fazenda de Seu Tonho Inácio, José de Arimatéia é recebido por seu Americão, passando a trabalhar como jagunço e vivendo, junto com vários outros – graças ao poder político do coronel –, à revelia da lei. Sua única descrição visual mais acurada é fornecida pela perspectiva da mulinha Camurça: “Môço nôvo, Seu Isé de Arimatéia – um tipão avantajado, o castanho da cabeleira sempre desmanchado em ondas e topetes”. (*Chapadão do Bugre*, p. 259). Na sua representação gráfica, Poty o dotou de uma expressão vazia e perplexa, denotando o papel de vítima dos acontecimentos que ele assume ao longo do romance. Desconhecendo o plano urdido pelos antigos patrões, Tonho Inácio e Dona Dosolina, de fazê-lo marido de Maria do Carmo para encobrir as aventuras amorosas do filho Inacinho; ignorante, depois, das ações da Captura, depois de ter sido enviado em viagem pelo Coronel Americão, e aproveitando o momento para se vingar de Tonho Inácio, matando-o em um momento especialmente inoportuno; e finalmente atraindo, dessa forma, a desgraça para os chefes políticos de Santana do Boqueirão – historicamente inimigos do grupo de Tonho Inácio –, José de Arimatéia é apenas um peão, uma peça inconsciente nos complexos jogos travados pelos poderosos.

Contando com dezenas de personagens, variadas localizações e transições espaciais, paralelismos e desarticulações hábeis da estrutura temporal, o romance se constrói como uma ampla exposição da estrutura de poder do coronelismo e das disputas políticas do interior mineiro – o sertão, porém um sertão completamente diverso do mundo poético e mítico de Guimarães Rosa – e uma lenta preparação para a queda dos poderosos de Santana do Boqueirão. Perseguindo, em primeiro lugar, os jagunços que agem a mando do Coronel Americão, e colocando na cadeia os elementos ligados ao jogo e à prostituição, o Capitão Eucaristo Rosa procede ao dismantelamento das estruturas de poder e corrupção da cidade. A cadeia é figurada de forma absolutamente sintética através das espessas grades, pesadas, geométricas (Fig. 112): “[...] o Capitão Eucaristo

continuava inspecionando a janela gradeada, o fôrro alto e de tábuas largas, as duas latas de querosene que serviam de sentina, o pote com água de beber.” (*Chapadão do Bugre*, p. 198). A sequência da tortura de Clodulfo (Fig. 113) – espécie de secretário do Coronel Americão, responsável por organizar toda a estrutura ligada ao jogo, à prostituição e à jagunçagem – é figurada de forma a apenas sugerir, na abertura do capítulo, o grotesco uso da barrica em que são despejadas as fezes dos prisioneiros:

Outro soldado aproximou-se para destampar a barrica, fazer alçar vôo um enxame azul-preto de mósca varejeira. O Capitão teve de levar, com rapidez, o lenço ao nariz, Seu Elpídio também.

Facilitado pela carretilha, levantar o corpo retaco do Clodulfo, pelos pés, tal o maneiro serviço que o cabo executou em segundos. E assim o manteve – a prumo, de cabeça para baixo, os cabelos a pouco mais de um palmo do centro exato da bôca da barrica quase cheia.

– Desce! – comandou o Capitão Eucaristo, a voz enrouquecida pelo lenço que a tampava.

Lento, como se se desvelasse em atenções para não causar dano ao corpo pendurado, o Cabo Salvador bambeava a corda; meio palmo, um palmo, palmo e pouco... (*Chapadão do Bugre*, p. 213-214).

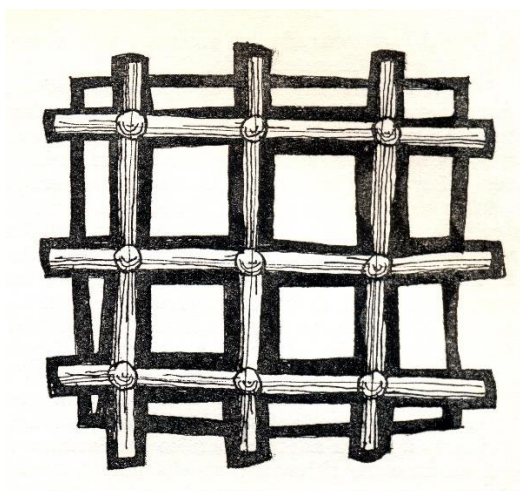


Fig. 112 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 193.



Fig. 113 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 208.

A humilhante prisão do Dr. Jojoca, o editor do jornal – mais um dos aliados do Coronel Americão, que por sinal havia escrito um elogioso artigo sobre a “Captura”, que seria, ironicamente, publicado no dia seguinte à sua prisão –, seria realizada dentro da “Pensão da Carvalhosa”, afamado bordel da região, descrito com tintas irônicas pelo autor:

Comia-se bem, bebia-se do mais fino, dançava-se – divertia-se. E muito se jogava, desde depois do almoço até bem tarde, lá pelas onze horas, quando então desciam todos para o cabaré – também da Carvalhosa – que funcionava na esquina em frente à Câmara Municipal, no Largo das Mercês.

Estabelecimento sempre lotado, e de selecionada clientela, a Pensão da Carvalhosa. E administrado a primor, que a dona-da-casa, em pessoa, era quem gerenciava. Atenciosa com os freqüentadores, zelosa das pensionistas, prestativa, boa conselheira – uma mãe, as môças sempre elogiavam. Mas severa em matéria de respeito e bons costumes, muito moralista, a Carvalhosa – enérgica que só ela, quando precisava. (*Chapadão do Bugre*, p. 218).



Fig. 114 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 217.



Fig. 115 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 263.

A figuração que abre o capítulo (Fig. 114) limita-se a apresentar um par de pernas femininas cruzadas, exibindo os sapatos de salto e o barrado das meias de seda, no alto das coxas, com o enfeite em forma de flor; a figuração segmentada sugere, assim, a sensualidade do universo do bordel, em cuja descrição se destaca o luxo, a eficiência da administração e a moralidade do ambiente. O “mundo da imagem”, assim, se constrói através de uma série de figurações metonímicas – pequenas partes do mundo do texto plasmadas graficamente nas ilustrações, preservando também os aspectos irônicos do texto. Na evolução da narrativa, as figuras funcionam como sugestões dos eventos, apontando ainda para as metáforas presentes no enredo: é o caso da cobra avistada pela besta Camurça – tomada como foco narrativo no episódio que transporta para o meio natural as ameaças sobre José de Arimatéia e o Coronel Americão:

Camurça pensava, pensava. Dois, três pulos até à poça-d’água... – mas, e a cobra? Apesar do inferno das mutucas, a bête não se esquecia de continuar vigiando a moita de sarã. Se, primeiro, o balanço das varinhas a alertara do vindouro solerte e vagaroso, e logo em seguida o assobiozinho distraído lhe

contara o nome dêle, agora era uma disfarçada abertura em leque que os raminhos figuravam – sinal de que o urutu resolvera armar no meio da touceira a rodilha de três voltas. Cobra venenosa? Matadeira? Até que pelos modos, não: assim, num quase-sono, a cabeça em descanso na última laçada, o pescoço em leve dobra displicente... Mas – ah! – fôsse alguém acreditar naquela santidade! Aquêles olhos que não fecham nunca; apertam-se apenas em frincha maliciosa, por detrás da qual tocaia um coração de pedra. E aquela postura descansada – a tal rodilha de três laços – aquilo é peça inteiriça de cipó dos mais rebeldes, enroscado em espiral e a custo refreado por uma paciência mais teimosa ainda. Mola vergada ao fim, relâmpago mal seguro. Ah, se cutucassem, se bulissem ali, se roçassem, ao menos, pela sombra do pèzinho de sarã! (*Chapadão do Bugre*, p. 261).

O tema da cobra – ilustrado pela imagem da cascavel contorcida em “três laços” (Fig. 115) – se estende para o capítulo seguinte, em que José de Arimatéia, em meio a sua longa viagem com destino à cidade de Campanário, escuta de um retireiro a narrativa acerca de um certo Tónico Cascavel, que, após ter aprendido a lidar com cobras com um alemão, dispõe-se a capturar uma monstruosa cascavel:

Fui chegando e fui vendo. E pois não é que até pensei que fôsse jibóia, sucuri, quando enxerguei o Tónico de rôlo com a cobra? Quando escutei o chocalho do rabo tinindo alto foi que compreendi: o rapaz ‘tava mas era atracado com um baita de cascavel! Da grossura daquele pau-candeia ali... (*Chapadão do Bugre*, p. 270).

Como em *Vila dos Confins*, o episódio serve como uma metáfora das traições e da violência a que os personagens estão sujeitos – espécie de presságio do destino que os aguarda. É acumulando, assim, diferentes pistas, sinais e prenúncios dos acontecimentos, que o ilustrador realiza uma narrativa visual que é paralela à narrativa textual, incluindo, ainda, figurações que assumem uma aderência direta ao texto – às próprias palavras e nomes incluídos no texto, enriquecendo as suas ressonâncias significativas. Este é o caso da figura do campanário (Fig. 116), que antecede o capítulo em que José de Arimatéia chega à cidade de mesmo nome, onde se encontra Seu Tonho Inácio – mandatário da morte do seu padrinho, Valico Ribeiro – e onde vive, também, Maria do Carmo. Na descrição da cidade, no entanto, não consta nenhum campanário – somente a influência do vigário, que

[...] além de curador das almas, manobrava, com zêlo igual e pulso firme, a política do Distrito – o que vale dizer: mandava e desmandava. Mulher à-toa, e cabaré, rolêta e bicho – tais pândegas e tafularias não prosperavam ali no Campanário. Toleradas, mas contidas em limites razoáveis, nada abusivo ou afrontador. (*Chapadão do Bugre*, p. 310-311).

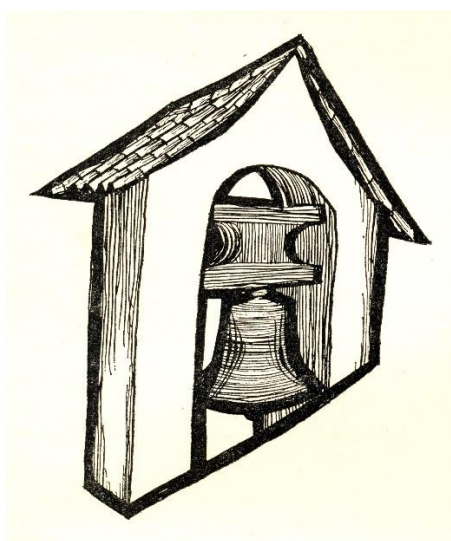


Fig. 116 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 310.

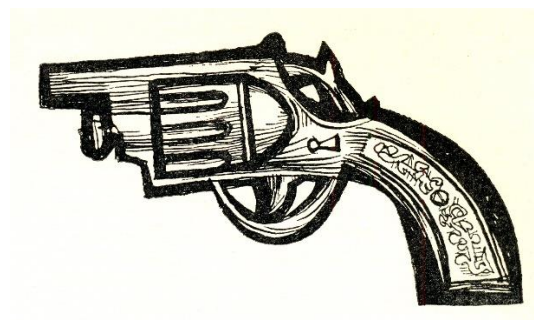


Fig. 117 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 315.

Anunciando a vingança, o revólver de cano curto (Fig. 117) abre o capítulo em que esta é executada:

José de Arimatéia tirou uma baforada só, funda, forte, que quase o fêz tossir, e jogou fora o meio-cigarro. Pôs novamente a mão esquerda no bôlso do paletó, aonde já havia guardado o revólver grosso, retaco, de cano serrado. Apertou contra o coração o escapulário pendurado no pescoço, e se persignou em seguida, completo, com a mão direita – na testa, na bôca e no peito.

[...] José de Arimatéia chegou à porta aberta da sala-da-frente, e viu, num golpe só de vista, a sala cheia: o padre, encostado a uma janela, com a xícara nas mãos; Seu Eduardo conversando alto, mais gente sentada, outros de pé; a empregada gorda, mulata de avental e bandeja. Na cadeira de balanço, o velho barbado, de roupa prêta: estava meio curvado, na hora de beber o café, a xícara em uma das mãos, o pires em outra.

– Cachorro! – ganiu José de Arimatéia, enquanto fazia fogo, o cotovêlo apertado à cintura, os olhos acesos fitos nos olhos espantados de Seu Tonho Inácio. (*Chapadão do Bugre*, p. 318).

A notícia do crime chega logo a Santana do Boqueirão, desencadeando as ações do Capitão Eucaristo – sempre instigado pelo Dr. Damasceno Soares, o Juiz de Direito. É somente próximo ao final do livro que o autor apresenta a motivação do Juiz de Direito, apresentado como moralista e inflexível: bebendo sozinho, às escondidas, dentro de um quartinho improvisado no Fórum da cidade, ele recorda os tempos em que vivia no Campanário:

Por isso o atraía a solidão do quartinho lá de cima. Não apenas se isolava da convivência inútil com as pessoas do lugar, como podia beber demorada e tranqüilamente, sem prejuízo de sua reputação e autoridade. Beber e sonhar: recordar-se, como gostava de fazer: ordenando os dias, recapitulando, um por um, do primeiro ao último, seus encontros com Maria do Carmo. (*Chapadão do Bugre*, p. 333).



Fig. 118 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 329.

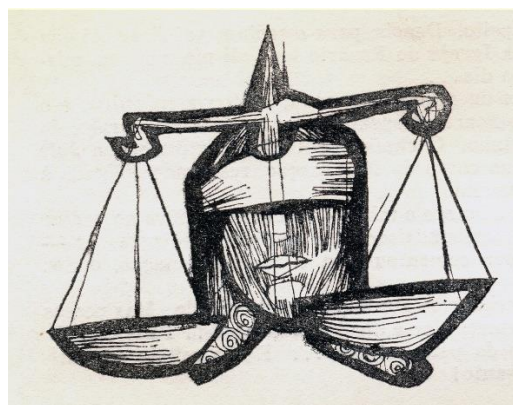


Fig. 119 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 344.

Tendo tomado Maria do Carmo como amante antes de ser transferido, o Dr. Damasceno desejava trazê-la para Santana do Boqueirão como empregada; o plano, no entanto, esbarrava na presença de José de Arimatéia, que desejava ainda vingar-se da sua traição. O juiz – cuja hipocrisia é apresentada ao leitor sem meias tintas – guarda da amante uma lembrança:

O Dr. Damasceno levantou-se, que tais recordações já o desesperavam. Foi ao baú, inseguro de passos, trêmulo, bateu-o, abriu-o, buscou, entre os livros e as garrafas, até achar a coisazinha fôfa, de cetim, enrolada e bem escondida no fundo. “Bobagem, meu bem... Te dou outra, sem usar ainda... ‘ocê leva...” – Maria do Carmo dissera, meio espantada com a esquisitice do pedido. Acabou, porém, por rir muito, e deixar que ele lhe tomasse a peçazinha de roupa e que a trouxesse consigo. (*Chapadão do Bugre*, p. 335-336).

A ilustração de Poty referente à revelação do verdadeiro caráter do Dr. Damasceno, que abre o capítulo (Fig. 118), tem um caráter quase explicativo: apresentados claramente, a garrafa de caninha, o copo cheio e a peça de roupa íntima são elementos tomados diretamente do texto, mas que o leitor é incapaz de decifrar antes da leitura. Funcionam, precisamente, como sinais, como prenúncios fragmentados do enredo, tomando partes isoladas do material textual como matéria para a figuração.

A dimensão metafórica, no entanto, não é excluída do conjunto das ilustrações, apesar de ser caráter predominantemente metonímico. A figura alegórica da justiça – representada pelo rosto feminino vendado, que aparece por trás dos pratos da balança (Fig. 119) – anuncia a resolução final do Capitão Eucaristo, quando ele recebe, por telegrama, a notícia do crime cometido por José de Arimatéia no Campanário, entendendo que a “quadrilha” chefiada pelo Coronel Americão havia desafiado a “Captura”. A reação do militar, no entanto, não tem nada a ver com a justiça – em especial com a figura do julgamento, sugerida pela balança no conhecido símbolo –; muito pelo contrário, a punição que será executada pelo Capitão Eucaristo se dá como uma sangrenta vingança, culminando no ápice da violência que atravessa o romance.

O relógio (Fig. 120), no capítulo seguinte, é mais um presságio de que a hora final se aproxima. Convocando todos os principais membros do Diretório para uma reunião no Fórum, o Capitão Eucaristo os chama, um a um, para uma sala reservada. Lá eles são impiedosamente executados golpes de machadinha na cabeça – e a imagem da justiça, na ilustração do capítulo anterior, assume então um ar macabramente irônico. Quando um dos aliados percebe o que está ocorrendo, tenta fugir e é morto a tiros; Seu Valério Garcia, o delegado do lugar, também é baleado no meio da praça – atrasado, ele se dirigia para o sangrento encontro no Fórum –, mas é salvo por milagre, quando o Capitão Eucaristo decreta, imediatamente após as execuções, a retirada dos milicianos para que os parentes se ocupem dos mortos:

Muitos e muitos anos depois, e Seu Valério Garcia ainda contava, para quem quisesse ouvir, como escapara à chacina de catorze de maio, em Santana do Boqueirão:

– Foi Seu Genésio, atacadista de pinga e rapadura, quem me segurou em casa, desde manhã cedo, fecha-não-fecha a compra da safra do Pinhé daquele ano. Se aproveitava, o velhaco, da minha pressa, mo’de a reunião... Me atrasou, acabou levando um vantajão no negócio, mas me salvou a vida, o Seu Genésio...

E também mostrava, para quem quisesse ver, o relógio-de-algibeira – um patacão de ouro, pateque, redondão e grosso – com a bala de carabina, de chumbo, encravada bem no centro:

– Parece até milagre, mas o soldado chegou a me enfiar o pé por debaixo do pescoço... Eu ‘tava de bruço’, e êle a começando a me desvirar, no chão, a ponta de bota... Na horinha em que o Capitão Eucaristo gritou aquela abençoada ordem! (*Chapadão do Bugre*, p. 358).

A imagem do relógio, assim, estabelece uma dupla referência com a narrativa: metaforicamente, alude ao momento da morte dos membros do Diretório, a sua “hora final”; metonimicamente, alude ao objeto salvador.

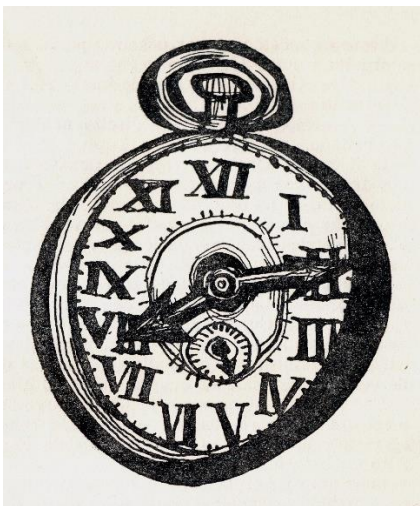


Fig. 120 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 351.

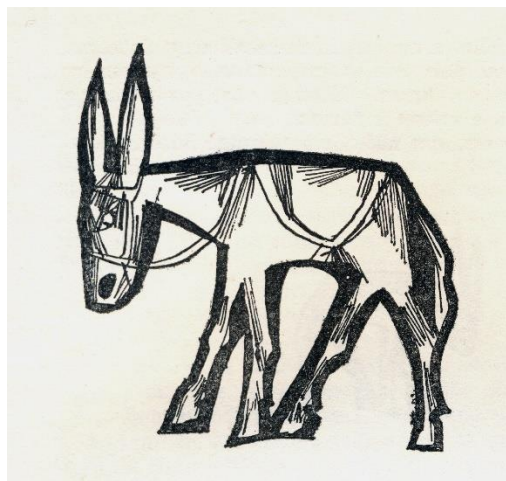


Fig. 121 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 366.

O romance se conclui com a emboscada preparada para José de Arimatéia: conduzidos por Clodulfo, os soldados do Capitão Eucaristo Rosa tomam de assalto a casa do Arcanjo, um velho amigo do protagonista, que vive no Chapadão. Sob as ameaças da tortura da sua esposa, Arcanjo acaba por trair o amigo, levando-o às Três Cruzes, local de devoção localizado no Chapadão do Bugre. A execução final de Arimatéia e do Arcanjo é narrada do ponto de vista da mula Camurça, que encerra o romance:

Camurça, essa ainda mal-mal enxergava, por entre a escura cerração que lhe esfriava os olhos, os quatro homens saídos por detrás das pedras do aparado e que se aproximavam das Três Cruzes. Um dêles, ela já de já muito conhecia, desde os tempos de mulinha nova: pessoa tão amiga de Seu Isé, a primeira que o patrão havia procurado em Santana do Boqueirão, chegado da Fazenda do Capão do Cedro. Camurça o conhecia, sim, e muito bem; o andar pequeno e macioso, a voz pouca e sempre calma, criatura sem risos e sem gestos. Viu-o ajoelhar-se ao pé da mais alta das três cruzes, viu quando os três outros vultos, parados atrás, esticavam o braço, como que mostrando, apontando para as costas dêle.

Mas Camurça não pôde ouvir os tiros, a rajadazinha desadeira, assistir ao fim. De súbito, sumiu-se a barra da manhã, e uma noite sem lua e sem estrêlas – negra, terrivelmente negra – acabou por tudo apagar e emudecer. (*Chapadão do Bugre*, p. 371).

A ilustração que abre o capítulo apresenta, muito simplesmente, uma mula, vista de perfil (Fig. 121); encerrando o livro, uma cabeça do mesmo animal ocupa, solitária, o centro da página vazia, como que a olhar para o leitor (Fig. 122). No movimento criado pela sucessão das duas imagens, a figura objetiva do animal, visto de perfil, como que à distância, parece voltar-se para o leitor, encarando-o: tornada, na conclusão do livro, em centro de uma subjetividade – como no episódio da cobra, Camurça tem sensações, pensamentos, recordações –, ela devolve o olhar do leitor/espectador, como em um retrato cujos olhos parecem seguir o observador. Os olhos da mula, no entanto, são inquietantemente vazios, preenchidos apenas pelo branco da página, contrastando com a escuridão, com a “lua sem noite nem estrelas” referida no texto. No encerramento do livro, o retrato da besta parece deixar uma indagação sem respostas, colocando o leitor diante de um animal humanizado que devolve ao leitor/espectador o seu olhar interrogativo e vazio.

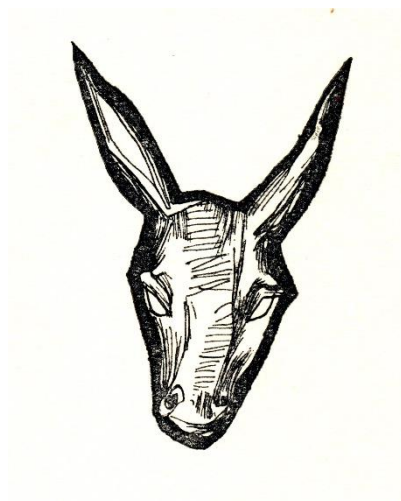


Fig. 122 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Chapadão do Bugre*, 1965, p. 373.

Sem dúvida, a última figura de *Chapadão do Bugre* cria uma situação de contraste em relação ao conjunto das ilustrações intertextuais: no conjunto das imagens a ênfase se dá sobre a objetificação dos elementos figurados, representados como *coisas* duras e rudes – para o que contribuem, decisivamente, as escolhas estilísticas, como a linha espessa e angulosa dos contornos externos e as hachuras angulosas e econômicas com que Poty constrói as figuras. Apresentadas de forma isolada de qualquer contexto espacial ou propriamente narrativo, as imagens como que “aderem” às palavras, aos vocábulos: o melhor exemplo é a figura do companário (Fig. 116), jamais referido no texto a não ser

como o nome da localidade. Como uma figura de um dicionário ilustrado, a figura do campanário é um exemplo genérico da peça arquitetônica – e este caráter de exemplaridade é, precisamente, o que predomina nas ilustrações de *Chapadão do Bugre*. Desprovidas de fundo, de contexto, é como se representassem termos isolados, retirados do texto e apresentados como exemplos de unidades de significado pertencentes ao universo ficcional do texto – como se fossem exemplos do vocabulário corrente do sertão mineiro. Não por acaso, as ilustrações do romance de Mário Palmério apresentam uma acentuada similaridade com as vinhetas criadas por Poty para o *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* (Fig. 123), que incluem alguns objetos semelhantes (se não idênticos) aos que figuram em *Chapadão do Bugre*.

Além disso, na sua conformação geral, as imagens de Poty para o segundo romance de Mário Palmério trazem à mente as representações de ferramentas e peças do mundo da atividade baleeira presentes nas ilustrações de Rockwell Kent para *Moby Dick*, incluídas na mesma edição de 1956 ilustrada pelo artista paranaense. Na diagramação do romance, os capítulos também são precedidos de uma imagem – geralmente de caráter narrativo – e finalizados com vinhetas mais econômicas, em que muitas vezes figuram ferramentas, partes do navio, figuras em *close-up* e outros detalhes ligados ao enredo do livro. Se existem algumas semelhanças na estrutura da diagramação gráfica dos dois livros – em que as imagens são distribuídas de forma a pontuar, ritmicamente, a passagem dos capítulos –, a abordagem de Poty em *Chapadão do Bugre* é muito mais rigorosa na concepção poética, criando uma interpretação em bases bastante diversas. O romance de Melville é marcado pela heterogeneidade das narrativas e pela presença ostensiva de digressões acerca de técnicas de navegação e de caça às baleias e dos equipamentos navais, a que são atribuídos variados significados simbólicos, para além da sua simples funcionalidade: são, precisamente, essas sugestões simbólicas que são colocadas em relevo nas silenciosas imagens de Rockwell Kent. As figuras recortadas de *Chapadão do Bugre*, por outro lado, figuram os elementos presentes no universo sertanejo do romance de forma a atribuir relevo à sua forma expressiva, à sua significação dentro de um registro regional específico: é todo um *vocabulário visual* que se constitui na sequência das ilustrações, responsável pela construção de um mundo linguístico-visual que emana do texto para se materializar em forma gráfica.

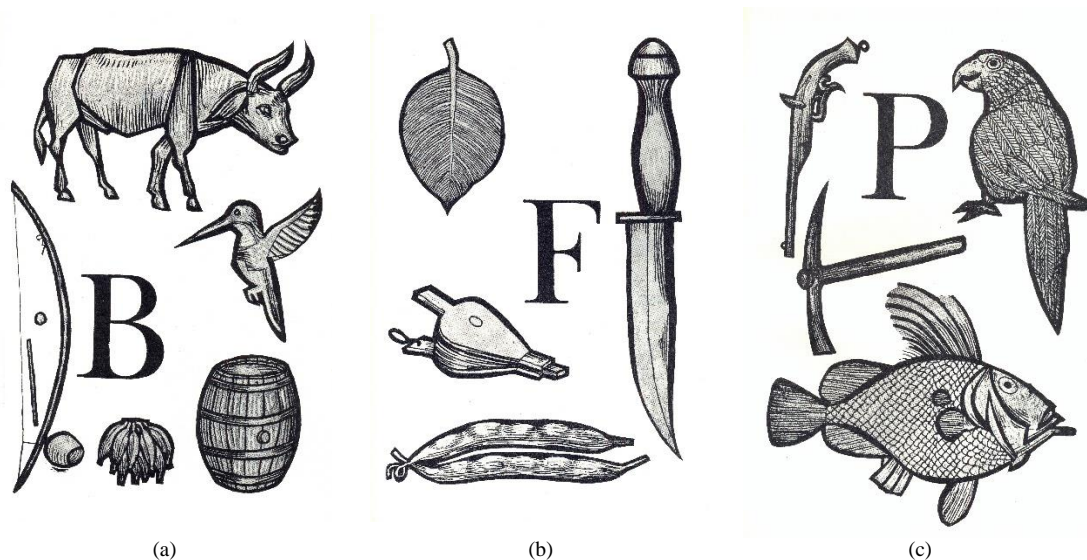


Fig. 123 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para o *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, 1976, p. 143 (a), p. 531 (b) e p. 881 (c).

Como em poucos dentre os muitos livros ilustrados por Poty, as ilustrações de *Chapadão do Bugre* recriam, visualmente, a linguagem regional, capturada e manipulada pelo autor: são figurações de *unidades de significado* ligadas ao universo específico do sertão mineiro, ao seu modo de vida, às suas estruturas de poder ligadas ao coronelismo, às suas formas de pensar e sentir. As ilustrações representam um esforço em figurar precisamente a linguagem regional com que o romance é construído: vistas em conjunto, são como uma série de “termos” visuais, cada um com seu significado bastante claro e específico. Daí que seja possível descrever a maior parte das ilustrações através de uma única palavra ou de um curto conjunto de vocábulos: “um estribo”; “uma garrucha”; “um campanário”; “uma sela”, etc. A dimensão “vocabular” das ilustrações também é favorecida, por outro lado, pela própria diagramação das páginas e pela ausência, nas figuras, de qualquer fundo ou contexto espacial que as separe do texto, de forma que letras e figuras habitam o mesmo plano, o mesmo espaço de representação e significação, que se constitui na materialidade da página impressa. Pequenas epígrafes visuais, insistentemente incluídas a cada capítulo, as ilustrações efetuam a representação gráfica do vocabulário do autor – referindo-se metonimicamente, por sua vez, ao conjunto do universo ficcional construído no texto. Nas ilustrações de *Chapadão do Bugre*, assim, a imagem reafirma a experimentação verbal, transpondo-a para o registro da imagem; constituindo, assim, o “mundo da imagem” como um verdadeiro *vocabulário* visual.

5.3. Grande sertão: veredas: a metonímia narrativa e o mapa enigmático



Fig. 124 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de *Grande sertão: veredas*, 7ª. edição. Com exceção de alterações no design gráfico (fontes e tamanho das caixas de texto), a imagem da capa é idêntica à da 1ª. edição, de 1956. In: PEREIRA, 2008, p. 119.

A criação gráfica de Poty para *Grande sertão: veredas*, incluída na sua primeira edição, de 1956, e em várias edições posteriores (Fig. 124), é constituída de duas partes distintas: o conjunto formado pela capa e pela contracapa, estendendo-se pela lombada, e as orelhas, em que figuram os curiosos mapas do sertão. Para as ilustrações para *Grande sertão: veredas*, que Poty ainda não havia lido, Rosa contou ao ilustrador toda a trama do romance, incluindo a sua conclusão, em tom de segredo, durante uma conversa que durou oito horas, segundo o depoimento do próprio Poty: “Foi me dando o maquinismo todo, contou as aventuras e desventuras do Riobaldo, Diadorim e coisa. Agora, no final, ele disse que ia ter um segredo que só o Zé Olympio sabia, e mais um ou dois leitores, e que eu saberia. E que era sobre Diadorim.” (apud GALVÃO; COSTA, 2006, p. 34). Também na realização dos mapas que ocupam as orelhas de *Grande sertão: veredas*, Poty conta como seu trabalho teria sido detalhadamente orientado pelo escritor:

Foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: “Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui.” Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele

pretendia, não sei, não. Ele me disse os elementos e eu compus: o diabo, a personagem feminina, a coruja... O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro. (*apud* GALVÃO; COSTA, 2006, p. 34).

Na composição da capa são utilizadas diversas figuras que se destacam contra o fundo texturizado em preto e verde, dispostas sem nenhuma relação com um espaço perspectivo único. A desarticulação espacial é favorecida pela configuração das figuras, em que predomina o aspecto fragmentário: na capa e contracapa são reunidos animais e pessoas inteiros ou fragmentados, além de alguns objetos e símbolos, cujas características comuns são a execução em traços dinâmicos, o uso econômico do claro-escuro e a ausência de um fundo mimeticamente configurado. Em sua maioria, são representações de natureza metonímica, funcionando como partes de um todo maior que o observador é levado a completar mentalmente, mesmo que desconheça completamente o conteúdo do texto: uma cabeça humana ou animal remete ao ser em sua inteireza; por outro lado, outros elementos fragmentados parecem estabelecer uma referência com aspectos simbólicos e metafísicos do romance, unindo metonímia e metáfora. As relações estabelecidas com o texto são, muitas vezes, imprecisas e deslizantes, de forma que a análise demanda a construção de diferentes hipóteses mais ou menos comprováveis.

Na capa, o rosto feminino em posição de destaque pode ser associado a Otacília, principal representante do sexo feminino na longa estória contada por Riobaldo: “Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso.” (ROSA, 2001b, p. 174). As descrições textuais de Otacília são pouco plásticas, filtradas pela linguagem e pelo pensamento de Riobaldo; da mesma forma, o retrato feminino criado por Poty para a capa do livro também é bastante genérico. No momento em que se dá o primeiro contato entre os dois, surgem também imagens de pássaros, outro elemento recorrente ao longo do romance:

Ela era risonha e descritiva de bonita; mas, hoje-em-dia, o senhor bem entenderá, nem ficava bem conveniente, me dava pêjo de muito dizer. Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, e firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. Mas Diadorim agora estava afastado, amuado, longe num emperrêio. Principal que eu via eram as pombas. No bebedouro, pombas bando. (ROSA, 2001b, p. 205).

A contemplação estética da natureza, e em especial dos pássaros, é ensinada por Diadorim/Reinaldo a Riobaldo, e é um dos elementos que sela a amizade entre os dois jagunços: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas de natureza.” (ROSA, 2001b, p. 45). E, dentre os pássaros, o manuelzinho-da-crôa é o mais destacado e recorrente, símbolo do amor fraternal entre os dois homens:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma crôa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburú; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dansantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubús, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera dos pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. (ROSA, 2001b, p.158-159).



Fig. 125 - Manuelzinho-da-crôa (*Charadrius collaris*). Disponível em <<http://relendorosa.blogspot.com.br/2010/12/os-passaro-de-gumaraes-rosa.html>>. Acesso em 03 out. 2014.

O pássaro representado no canto superior direito da capa é muito semelhante ao manuelzinho-da-crôa (*Charadrius collaris*, Fig. 125), que Poty pode ter conhecido em uma de suas muitas viagens pelo Brasil, a partir de manuais de zoologia ou a partir de explicações do próprio Guimarães Rosa. De qualquer forma, a proximidade entre o retrato feminino e o pássaro sugere a ligação entre os diferentes amores de Riobaldo, Otacília e Diadorim, simbolicamente evocado pelo manuelzinho-da-crôa, e associado, ainda, ao símbolo do infinito, recorrente nos livros de Rosa.

Outro pássaro, este de identificação mais difícil, aparece logo abaixo da área vermelha destinada ao título, autor e editora; ele está situado entre a cabeça de um diabo, à esquerda, e uma cabeça humana, à direita. Veem-se ainda, na seção inferior da capa, a

figura de um jagunço portando o chapéu de couro e espingarda, fazendo mira, e uma caveira, no canto inferior esquerdo. A composição sugere que os elementos presentes na parte superior estão ligados à feminilidade, ao amor e ao mistério – cifrado pelo símbolo do infinito e sugerido pela coruja, animal noturno que aparece meio encoberto pela área vermelha da lombada –, ao passo que os elementos representados na seção inferior relacionam-se à morte, à violência e à maldade.

A figura do demônio é uma referência clara ao pacto com o diabo, um dos temas centrais do livro e foco da ambiguidade recorrente do narrador quanto à existência do ente sobrenatural: ao mesmo tempo que reitera a sua descrença, Riobaldo buscará, ele mesmo, efetivar o sinistro contrato, o que, a rigor, não acontece – ainda que as mudanças no seu comportamento sejam bastante perceptíveis. Desde o começo do romance, porém, o jagunço nega a existência do diabo, atribuindo a maldade dos homens à própria condição humana: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo.” (ROSA, 2001b, p. 26).

Uma hipótese para o rosto humano que aparece na seção inferior da capa de *Grande sertão: veredas*, na mesma altura da cabeça diabólica e do pássaro desconhecido, é que seja uma figuração do Hermógenes. Isso se justifica pela associação do personagem – o grande inimigo de Riobaldo e Diadorim, encarnação da maldade e da traição – com o diabo, elemento introduzido já no início da narrativa. Quando Riobaldo está entre os jagunços chefiados por Hermógenes, um dos companheiros afirma que este teria feito pacto com o demônio:

[...] um sujeito dos companheiros, um João Bugre, me disse, ou disse a outro, do meu lado:

– “O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto...”

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cuijo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completação... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Côxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... “*O Hermógenes tem pautas...*” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim, só isto. Era ele mesmo. (ROSA, 2001b, p. 64).

A descrição textual do Hermógenes, como dos demais personagens, é realizada a partir da perspectiva de Riobaldo, para quem ele incorpora todos os atributos do mal. Em um episódio, Riobaldo constata nele o prazer da matança:

Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza.

Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau. Mas outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: – “Guardem este.” Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores de uma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. (ROSA, 2001b, p. 186).

Toda a visão do Hermógenes é turvada pelo mal-estar que Riobaldo sente na sua presença: a sua forma aparece desconjuntada e obscura, como no trecho em que o narrador o vê pela primeira vez:

O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos. Se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (ROSA, 2001b, p. 132-133).

É na companhia do Hermógenes que Riobaldo participa do seu primeiro conflito armado, ocasião que o narrador aproveita para fazer uma descrição, bastante inconclusiva, daquele que iria se tornar o seu maior inimigo: “Eu ia matar gente humana. Dali a pouco, o madrugada clareava, eu tinha de ver o dia vindo. Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande.” (ROSA, 2001b, p. 223). A forma como Riobaldo o apresenta ao seu interlocutor é sempre como um enigma, surgido atrás de sombras e fumaças, o que acentua o caráter misterioso e ameaçador do inimigo.

Observe-se que a figuração do demônio, na capa, dá forma a um elemento que é sistematicamente denegado e afastado da narrativa de Riobaldo; no entanto, é através desta mesma negação que o tema do pacto diabólico permanece recorrente no romance. O ilustrador, assim, dá forma a um elemento informe e inapreensível do texto: quando

Riobaldo decide fazer o pacto, o diabo não aparece, mas na ilustração o demônio “toma espécie, se forma”, tornando-se visível. É o que ocorre, também, com a figuração do Hermógenes – assumindo esta hipótese como verdadeira –, cuja representação gráfica dá forma àquilo de que Riobaldo se lembra “mal, entre muitas fumaças”. A atribuição da referência, no entanto, não é imediata nem inequívoca, muito embora o pássaro entre as duas cabeças, a humana e a diabólica, seja semelhante aos urubus presentes na contracapa do segundo volume da edição de *Corpo de Baile* de 1956 (Fig. 90). Assim, entre a figura sobrenatural do demônio e a sua encarnação humana, o Hermógenes, o pássaro remete à morte – o que se confirma no jagunço que atira (enviando, portanto, a morte à distância) e na caveira no canto inferior direito.

Deve-se também observar que a figura do atirador é iconograficamente semelhante a uma das ilustrações incluídas na edição de *Canudos* da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (Fig. 39, volume 1) – que, por sinal, havia sido lançada no mesmo ano de 1956. Como no caso do sertanejo incluído na contracapa da primeira edição de *Corpo de Baile*, a recorrência iconográfica aproxima as leituras que Poty faz de *Canudos* – e, por extensão, de *Os sertões* – da sua interpretação do sertão rosiano. Por outro lado, a presença de imagens bastante semelhantes nas duas obras demonstra como o significado das representações gráficas se transforma de acordo com o texto ao qual elas estão materialmente atreladas: o jagunço de Antônio Conselheiro, em *Canudos*, converte-se no jagunço que vive sob o comando temporário de diferentes chefes, talvez o próprio Riobaldo, que por causa do seu talento como atirador recebe o apelido de “Tatarana”. Assim, a mesma figura que se aproximava de um registro histórico em *Canudos*, em que não poderia ser associada a uma pessoa específica, assume, em *Grande sertão: veredas*, os contornos de um personagem dentro de um contexto diegético, em que ele se associa às diferentes figuras presentes na composição visual e, evidentemente, também aos jagunços presentes no romance. Por outro lado, a presença da mesma imagem nos dois livros estabelece uma ligação iconográfica entre *Canudos* e *Grande sertão: veredas*, trazendo à tona as relações mais amplas que existem entre as duas obras, tematizadas de forma aprofundada por Willi Bolle em *grandesertão.br* (2004), que discutiremos mais adiante.

Os elementos figurados estão dispostos de forma que a capa e a contracapa são colocadas em continuidade, compondo uma única imagem junto com os elementos visíveis na lombada. Entre estes elementos, a mão que segura uma arma reitera a

referência à violência e à guerra. Outro elemento isolado – e este de especial sabor simbólico – é a mão que aparece estendida, mas isolada de quaisquer outros elementos corporais. A mão, enquanto signo linguístico, é um elemento rico em usos metonímicos e metafóricos, e no texto de *Grande sertão: veredas* ela é destacada em diferentes momentos, assumindo significados variados. Quando Riobaldo olha para o Hermógenes, a perturbação causada pela contemplação do seu rosto – jamais descrito através de elementos plásticos ou visuais, no texto – o leva a observar outras partes do seu corpo, em que se manifestam as suas características morais:

Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então, olhava o pé dele – um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro de rio, pé-pubo. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente. (ROSA, 2001b, p. 187).

Por outro lado, as mãos sinalizam diferentes momentos da relação de amor e amizade entre Riobaldo e Diadorim: em certo momento, Diadorim é “mano-oh-mãos” (ROSA, 2001b, p. 37); desde o princípio da relação entre os dois, as mãos aparecem como signo da união e da confiança, como manifestado no episódio do encontro no Rio-de-janeiro, o que é reiterado em diferentes trechos:

O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão macia, bonita e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. (p. 119).

E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. (p. 123).

O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. E digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (ROSA, 2001b, p. 154).

A relação de Riobaldo com Diadorim, assim, repetidamente passa pelas mãos, assim como pelos olhos verdes:

E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí riço comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. (ROSA, 2001b, p. 163).

Não por acaso, portanto, a mão representada na capa do livro ocupa um lugar central na composição do conjunto, evocando ainda outros significados simbólicos tradicionalmente atrelados à figura, como a ação humana e a sua capacidade de manipular e transformar o mundo.

Abaixo da mão vê-se a figura de uma cabeça de cavalo, elemento também recorrente ao longo do livro, mas que assume um papel simbólico de destaque no momento em que Riobaldo, pouco antes de se converter no chefe jagunço apelidado de Urutú-Branco, recebe um animal de presente de são Habão, motivado pelo estranho comportamento do cavalo diante do protagonista:

E o animal dele, o gateado formoso, deu que veio se esbarrar ante mim. Foi são Habão saltando em apeio, e ele se empinou: de dobrar os jarretes e o rabo chão; o cabresto, solto da mão do dono, chicoteou no ar. “– Barbazú!” – xinguei. E o cavalo, lã, lã, pôs pernas adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor. Mas obedecia. Isto, juro ao senhor: é fato de verdade. (ROSA, 2001b, p. 446).

Riobaldo decide chamar o cavalo de Siruiz, fazendo referência a um motivo recorrente ao longo da narrativa, a canção de Siruiz, escutada na infância do protagonista, quando do seu primeiro contato com o universo do jaguncismo. Como nota Consuelo Albergaria, “cavalo e canção são componentes do clima que antecede a grande batalha que porá fim à perseguição dos ‘judas’”. (ALBERGARIA, 1977, p. 101). As várias figuras, assim, efetuam referências múltiplas aos elementos do romance, associando aspectos metonímicos e metafóricos.

Na contracapa, destaca-se a figura do boi, ao centro, outro elemento presente em diferentes momentos, dos bois de são Habão à repetida referência ao rio Urucuia, “onde tanto boi berra” (ROSA, 2001b, p. 89). Na seção inferior, há uma bota, uma cobra e mais um rosto feminino: a outra figura feminina do livro é Nhorinhá, “puta e bela” (p. 327), que Riobaldo conhece na Aroeirinha: “Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os dentes todos, mostrava em fio. Tão bonita, só.” (ROSA, 2001b, p. 49). A bota aparece como sinal da distinção de Zé Bebelo: “Ele era imediatamente estúrdio, vestido de brim azul e calçando botas amareladas” (ROSA, 2001b, p.143); e a cobra aparece em vários episódios, geralmente como sinal de maldade e traição, mas o próprio Riobaldo

recebe o apelido, entre outros, de “cobra voadeira” (p. 353) e de urutu, cobra conhecida pelo bote certo.

Na seção superior veem-se dois rostos masculinos imberbes, que podem ser associados a Riobaldo e Diadorim, pois o asseio corporal e o fazer a barba é um dos aspectos que selam a união entre os dois amigos:

Aí nesse mesmo meio-dia, o Reinaldo e eu não estávamos com sono, ele foi buscar uma capanga bonita que tinha, com lavores e três botõezinhos de abotoar. O que nela guardava era tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel e navalha. Dependurou o espelho num galho de marmelo-domato, acertou seu cabelo, que já estava cortado baixo. Depois quis cortar o meu. Me emprestou a navalha, mandou eu fazer a barba, que estava bem grandeúda. Acontecendo tudo com risadas e ditos amigos – como quando com seu arreleque por-escuro uma nhaúma devoou, ou quando eu pulei para apanhar um raminho de flores e quase caí comprido no chão, ou quando ouvimos um him de mula, que perto pastava. De estar folgando assim, e com o cabelo de cidadão, e a casa raspada lisa, era uma felicidadezinha que eu principiava. Desde esse dia, por animação, nunca deixei de cuidar de meu estar. [...] Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado. Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho. (ROSA, 2001b, p. 161).

Cada um dos rostos está virado em uma direção; o que está à frente possui uma expressão carregada, enquanto o que está atrás apresenta traços mais finos, olhando para a outra direção – representação da complexa e mutável relação entre Riobaldo e Diadorim, sujeita, entre outras coisas, às diversas transformações por que passa o protagonista-narrador.

Finalmente, a cabeça de cavalo voltada para cima, na seção superior direita da contracapa, traz à mente o episódio da matança dos cavalos pelos inimigos de Riobaldo e Diadorim:

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a tórto e a direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperavam em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas soante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. (ROSA, 2001b, p. 355).

Sinal da maldade diabólica dos “hermógenes”, o episódio se associa a outras referências à morte e à maldade, presentes na capa. O conjunto de figurações da capa e contracapa, assim, efetua uma série de remissões mais ou menos explícitas em relação ao texto, associando aspectos metonímicos e metafóricos, assim como elementos simbólicos abstratos, como o símbolo do infinito (na capa, abaixo do manuelzinho-da-crôa). No espaço indistinto que ocupam, o fundo cumpre também o seu papel: tanto através da cor verde – a cor dos olhos de Diadorim, referida numerosas vezes ao longo do romance – como pela forma, semelhante às folhas do buriti. As diferentes pessoas, animais e objetos, fragmentados ou não, como que flutuam sobre o fundo texturizado, que exhibe a significativa cor verde e a referência à planta tutelar do autor.



Fig. 126 - Poty Lazzarotto. Orelhas de *Grande sertão: veredas* (1a. versão). Reproduzido em FONTANA, 2010.

Em termos gerais, e apesar da mistura desordenada dos mais variados tipos de referência ao texto, a capa de *Grande sertão: veredas* aproxima-se bastante de outros trabalhos da mesma época, como a capa de *Os dias antigos* (Fig. 80, volume 1) e as capas da primeira edição de *Corpo de baile* (Fig. 89, Fig. 90), em que o ilustrador reúne diferentes momentos do texto, incluindo episódios específicos, personagens e outros elementos em uma mesma composição. É nas orelhas do livro, porém, que aparece uma

outra forma de figuração completamente diversa: os mapas realizados por Poty conforme as indicações precisas do autor. A própria localização destas imagens é significativa: situados numa região intermediária entre a face externa do livro, representada pela capa e contracapa, e o seu conteúdo interno, o texto, os mapas se colocam, precisamente, em uma situação limítrofe, entre o “dentro” e o “fora” do livro. Na topografia do livro impresso, as orelhas são geralmente aproveitadas como suporte da apresentação do livro ao futuro leitor, contendo trechos do conteúdo do volume, resenhas críticas e apresentações do autor e da sua obra. A figuração cartográfica nas orelhas de *Grande sertão: veredas* transgride este modelo, funcionando como uma espécie de portal para toda uma geografia fictícia, ocupada pelos mais variados símbolos.

Originalmente, no entanto, a imagem das orelhas do romance não era um mapa: para a figuração das orelhas do livro foram realizadas, segundo Poty, quatro versões, das quais duas são conhecidas; uma das versões descartadas (Fig. 126) oferece algumas indicações acerca do seu processo de criação. Nesta versão, misturam-se signos verbais e visuais: nas duas orelhas aparece parte do título do livro em letras maiúsculas, porém sem as vogais – referido apenas pelas consoantes “G R N D S R T”; abaixo há vários símbolos e figuras, além das letras maiúsculas “J” e “D”; no terço inferior, um rio que serpenteia, com alguns morros ao fundo e buritis nas suas margens, numa figuração de gênero paisagístico. Sob os elementos paisagísticos vê-se uma abreviação, “VEN.”, e uma pauta musical. Na primeira orelha, os símbolos no terço superior incluem o símbolo do infinito, duas estrelas de Salomão, uma estrela de cinco pontas, uma grafia pouco distinguível, que parece uma aglutinação das letras V, A e B, pássaros que voam ao longe, três rostos aparentemente femininos formando uma figura única, uma cobra, armas cruzadas, um tridente, um triângulo dentro de um círculo – sinal com que o Augusto Matraga de *Sagarana* teria sido marcado –, silhuetas de um casal de mãos dadas, linhas helicoidais representando um redemoinho do qual sai uma cabeça chifruda, que parece ameaçar um homem armado, e alguns pássaros; abaixo do rio, vê-se ainda a palavra “SIRU” em diferentes estágios de incompletude, referência a Siruiz (o homem, a canção ou o cavalo), e o símbolo do infinito, que se repete na segunda orelha. Nesta, a construção é semelhante, com as mesmas estrelas de Salomão, a mesma grafia “VAB” e as mesmas letras maiúsculas; são diferentes, porém, a figura de uma cabeça de boi, uma planta e uma silhueta indistinguível (uma esfinge?), à direita; além disso, há um sino e um buriti mais isolado, abaixo dos quais se vê a silhueta de um barco, dentro do qual há um barqueiro e

a figura do barco com os dois passageiros alude, seguramente, ao episódio da travessia que marca o primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim, ainda crianças. No entanto, a maior parte dos elementos fica em relativa obscuridade, sendo compostos como um conjunto de misteriosos signos.

Na versão definitiva das orelhas do romance (Fig. 127) são mantidos vários dos elementos que já estavam presentes na versão anterior; a organização do espaço, no entanto, é coordenada através da inclusão das linhas que, nos mapas comuns, representam os paralelos e meridianos, incluindo ainda outras convenções cartográficas, tais como as indicações esquemáticas de montanhas e da vegetação. O mapa, observe-se, é uma forma de representação ligada a uma ciência específica, a cartografia; no entanto, no mapa de *Grande sertão: veredas* a referência a este tipo de conhecimento é distorcida e irônica, incluindo uma série de figuras e signos que não pertencem a esse gênero de representação de caráter científico. Esta deformação do sistema cartográfico tradicional é reforçada pelo ângulo em diagonal das linhas que representam os paralelos e meridianos. O uso de um modelo de representação tradicional e ligado a uma forma de conhecimento racional, e supostamente objetivo, do mundo, é assim transfigurado em uma representação que define um espaço imaginário e fictício, onde são incluídos diversos tipos de figuras de ordem simbólica, narrativa, religiosa ou mitológica, estabelecendo assim uma relação complexa com a “realidade” – pelo menos com o tipo de realidade que pode ser representado em um mapa. Willi Bolle usa o exemplo do mapa para discutir as relações do romance de Rosa com as representações objetivas da geografia sertaneja:

O narrador rosiano tem [...] uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apóia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional. Esse uso livre dos dados geográficos é plenamente confirmado pelo mapa de Poty [...]. Trata-se de uma representação do sertão que mistura elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades) com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens, edifícios, objetos) e emblemas esotéricos. Tudo isso, junto com a disposição em diagonal das linhas de latitude e longitude, é um claro indício de que a relação do narrador rosiano com a geografia deve ser vista com um olhar oblíquo. Além do mais, a configuração gráfica do livro faz com que, no ato de ler, as margens cartográficas do eixo do mapa, o Rio São Francisco, se desdobrem numa espécie de “terceira margem”, que é o fluxo de uma narração labiríntica de mais de quinhentas páginas... (BOLLE, 2004, p. 59-62).

Para além das numerosas hipóteses possíveis para as várias figuras no mapa do romance, portanto, o mais significativo é o fato de que a imagem representa um espaço – um espaço que, ainda que seja criado a partir de referências geográficas e toponímicas

reais, como demonstrou Alan Viggiano em seu *Itinerário de Riobaldo Tatarana* (1978), é, em primeiro lugar, um espaço ficcional, habitado por um conjunto de imagens e símbolos herméticos, que funcionam como emblemas do universo ficcional gerado na obra de Guimarães Rosa. O mapa é, portanto, exemplar da criação de um mundo através da imagem gráfica – um mundo com suas regras próprias, criado através de procedimentos de deformação e recomposição dos elementos que compõem os mapas tradicionais. Para Consuelo Albergaria, que pesquisou a presença de elementos esotéricos nas obras de Rosa, o mapa constitui uma rica fonte de símbolos, em que ela vê referências a um processo iniciático descrito nas aventuras de Riobaldo: o pentagrama, assim, seria uma referência à chefia; a estrela de seis pontas, ao “homem verdadeiro” da tradição cabalística; o círculo e o triângulo, que contém as iniciais “R” e “D”, seriam símbolos da unidade metafísica (ALBERGARIA, 1977).

Para os fins desta pesquisa, no entanto, as múltiplas interpretações possíveis de cada figura e símbolo tornam ocioso o exercício de uma análise mais aprofundada: nem mesmo para o próprio ilustrador foi fornecida uma chave interpretativa dos hieróglifos do mapa, que se torna, assim, o suporte de uma espécie de escrita pictográfica cujo significado é intencionalmente oculto ao leitor/espectador. Trata-se de um investimento intencional na dimensão do enigmático e do misterioso, aspecto fundamental na obra de Guimarães Rosa, e que é desdobrado, a partir do texto, para as imagens que o acompanham – imagens de caráter alegórico, mas que funcionam, aqui, como uma mensagem cifrada. A relação entre o texto e a imagem que se estabelece nos mapas de *Grande sertão: veredas* é, portanto, uma relação de alegorização simbólica, que remete metaforicamente à forma tradicional do mapa, incluindo, no entanto, num espaço de representação usualmente destinado a uma representação objetiva da realidade geográfica, uma série de símbolos e figurações que apontam para o caráter metafísico, misterioso e esotérico do sertão vivido por Riobaldo. Confundem-se, assim, os espaços externos, o espaço geográfico como tal, e o espaço subjetivo: como na célebre fórmula, repetida várias vezes ao longo do monumental romance, “sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001b, p. 325).

5.4. Entre a narrativa e o emblema: as ilustrações de *Sagarana*

No vasto conjunto de obras ilustradas por Poty, as ilustrações intertextuais de *Sagarana* (1958 e 1970) constituem o conjunto mais numeroso de imagens criadas para um único título. Nas imagens criadas para o livro desenvolvem-se diferentes formas de interpretar o texto através da imagem, reunindo aspectos narrativos e metafóricos que aqui trataremos a partir do conceito de emblema. Além disso, a existência de uma segunda versão das ilustrações, realizada em outro estilo gráfico, traz à tona questões específicas quanto à relação entre os aspectos estilísticos da imagem e o texto. Muito embora não se saiba a motivação para a realização das novas ilustrações – se foi uma iniciativa da editora ou do próprio ilustrador –, a sua publicação, realizada depois da morte do autor mineiro, representa uma reavaliação da criação gráfica atrelada ao texto de Rosa e uma nova interpretação da obra, se não em termos temáticos, certamente em termos de estilo. É este conjunto de imagens e suas relações com a obra de Guimarães Rosa que abordaremos a seguir.

Em *Poty – trilhos, trilhas e traços*, o artista detalha os seus encontros com Guimarães Rosa, em conversa com Valêncio Xavier:

Ele era ministro de Fronteiras, uma coisa assim, eu ia ao Itamarati tomar anotações. Não dava mais tempo de eu ler o *Grande sertão: veredas*, ele me contava os episódios que achava mais significativos. Uma visão privilegiada: eu era depositário do mortal segredo: no máximo umas oito pessoas sabiam do mistério Diadorim: “Na página tanto tem esse episódio dos meninos atravessando o rio. Vou explicar o que vai acontecer. Agora você não vai entender. Porém, não tem nada que não siga amarrado neste livro.” Me deu o desfecho como teria dado o de qualquer romance de mistério. Era conversa despreocupada, nada de tons altissonantes.

Nas vinhetas algumas coisas tinham explicação, outras não: “*Eu quero a coisa assim e assado.*” Não dizia o porquê. Nas vinhetas têm temas babilônicos, esfinges, no mapa tem as gárgulas de Notre Dame.

- Esse pássaro se atirando de cabeça no punhal, estranho. O que é?
- É marca de abrir porteira.
- E esse peixe chovendo nos fios de luz?
- Ah, não sei.
- E você não perguntou pra ele?
- Não, nem ele daria explicações. (In NICULITCHEFF, 1994, p. 118).

Estas declarações de Poty reafirmam a noção de *coautoria* das imagens criadas para a obra de Guimarães Rosa – coautoria que se refere tanto à realização das ilustrações

em si quanto à configuração do suporte material da arte literária: o livro, e neste caso o livro ilustrado, obra híbrida por natureza, constituída pela interação entre texto e imagem. Segundo Carollo (1988), a edição ilustrada por Poty para *Sagarana* foi chamada pelo próprio Rosa de *Potyrana*, caracterizando esta noção de coautoria na materialização gráfica da obra literária. Uma das únicas referências do próprio Rosa acerca das ilustrações encontra-se em uma carta a Paulo Dantas, quando da publicação da 5ª. edição de *Sagarana*; Rosa deseja saber o que o amigo paulista achou do livro “de roupa nova, das figuras. E das orelhas, também – dedicadas ao *Corpo de baile*. As ilustrações de Poty, glosantes.” (apud COSTA in COSTA; GALVÃO, 2006, p. 39).

Ao se referir às ilustrações de Poty como “glosantes”, Rosa aponta para algumas das possibilidades fundamentais de interpretação das imagens que habitam *Sagarana*: no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, são três os significados pertinentes do termo “glosa” para a nossa análise: “1. Breve interpretação (de um texto). 2. Comentário; anotação. 3. Poesia feita sobre um mote.” (PRIBERAM, 2011). A partir da declaração de Rosa, portanto, as ilustrações assumem tanto o sentido tradicional da ilustração como esclarecimento ou explicação do texto escrito, como também o de interpretação, comentário, e mesmo de *desenvolvimento poético* criado a partir do texto original. A ilustração assume, assim, um caráter paratextual bastante específico – já que as ilustrações não são textos, mas sim elementos gráficos, visuais – que o próprio autor coordena e orienta, junto com o ilustrador, para oferecer interpretações e explicações sobre o texto, mas que também são extrapolações poéticas nascidas a partir dele. Assim, se por um lado as imagens nascem do texto, por outro elas também o recriam graficamente, proporcionando uma visão peculiar dele, iluminando certos aspectos que poderiam passar despercebidos, nesta “iluminação” apresentando novos aspectos e novas interpretações do material literário: amplia-se, assim, o sentido do termo medieval “iluminura”, que definia a intervenção de elementos visuais sobre o suporte do texto nos manuscritos.

Em termos gráficos, da relação física e material com o texto escrito, as ilustrações de *Sagarana* podem ser classificadas em quatro gêneros principais:

- As capas e contracapas, das quais existem três diferentes versões – as de 1956, 1958 e 1970, correspondentes às edições de número 4, 5 e 12, muito embora existam reaproveitamentos de versões anteriores em outras edições;
- Vinhetas, imagens construídas dentro de círculos, sempre presentes no início e no final de cada conto, mas também incluídas no meio do texto, em que são

abundantes elementos simbólicos e alegóricos, muitas vezes sem relação direta com os conteúdos dos textos. Pelo seu caráter alegórico e formal, chamaremos estas imagens de “emblemas”;

- Cenas, que ocupam páginas duplas na edição de 1958 e uma página inteira na edição de 1970, que, em geral, aludem a acontecimentos narrados nos contos;
- Ilustrações intertextuais que ocupam parte das páginas, sem molduras, incluídas em meio ao texto, como espécie de meio-termo entre as vinhetas e as cenas, que apresentam elementos textuais aparentemente secundários e de menor importância – quando não possuem nenhuma relação mais direta com o texto, da mesma forma que as vinhetas.

As vinhetas circulares distribuídas ao longo do livro estabelecem uma relação de tensão poética com relação às imagens de cunho mais narrativo, assumindo, como dissemos, o caráter de “emblemas”. O termo é emprestado do *livro de emblemas*, verdadeiro gênero literário que se caracterizou pela articulação e diálogo entre a literatura e as artes visuais. Surgido no século XVI com o *Emblematum liber* de Andrea Alciato, publicado pela primeira vez em 1531, era composto de uma associação entre um mote (*inscriptio* ou *sententia*), uma imagem (*pictura*) e um comentário (*subscriptio*), geralmente em forma de epigrama, que explicava o significado da imagem em relação ao mote, formando um conjunto significante de caráter didático e moralizante. O emblema, como gênero histórico, consiste assim em uma forma específica de associação entre texto e imagem que traz consigo elementos de uma tradição que remonta a formas de pensamento medievais configuradas em produtos culturais como livros de provérbios e as *Biblia pauperum* (HILL, 1970, p. 261).

Etimologicamente, o termo grego *æmblhma* refere-se a coisa incrustada ou inserida, tendo sido reapropriado no latim no sentido de trabalho de marchetaria, baixo-relevo ou mosaico (GOMES *in* CEIA, 2010). No emblema, efetivamente, a imagem é “incrustada” em meio a elementos textuais, de tal forma que cada um dos elementos (mote, figura e comentário) possui um significado em si mesmo, ao mesmo tempo que aponta também para outros significados, que nascem das relações estabelecidas entre as três partes que o compõem. Estes outros significados podem ter caráter intertextual, paratextual ou inter-icônico, na medida em que podem estabelecer diálogos não apenas com outros textos mas também com outras imagens e iconografias. O emblema, assim,

cria um movimento circular de referências e significados que se fundem em um conjunto híbrido e coeso:

The manner in which the poem mediates between the picture and the *sententia* depends upon the relationship of the poem to the picture. The picture may present an analogical parallel to the poem, or it may serve either as a point of departure or as an epitome of the poem. In explaining the relevance of the picture to the *sententia*, the poem points to both elements and brings the reader to a point of understanding at which the *sententia* summarizes the total meaning of the emblem and links the picture to the poem. The poem's mediation thus initiates a circular motion and causes the visual and verbal elements to fuse into an aesthetically complete whole. (HILL, 1970, p. 263).⁸

Colocando em jogo um tipo especial de relação entre texto e imagem, em que as figuras apontam para algo além de si mesmas, o emblema intensifica, amplia e faz desdobrar o elemento textual, através de um movimento circular de significados, sugestões e alusões. É nesse sentido que tomamos o termo “emblema”: não como referência estrita ao gênero híbrido e intermediático dos séculos XVI e XVII, mas como uma forma especial de pensar a relação entre a imagem e o texto, ou seja, como raciocínio e poética operativa do ilustrador na sua interpretação e figuração do texto, especialmente pertinente para as vinhetas de *Sagarana*. Por sua capacidade de evocar significados a partir de elementos simples e reconhecíveis e pela sua dimensão alegórica, são imagens a que se aplica o que John Manning afirma sobre o emblema histórico:

Metaphorically, then, *emblemata* are veiled utterances. The rich design appropriated from somewhere else might merely clothe a simple idea with a portentousness it does not deserve. Or, the applied ornament might reveal a hitherto unsuspected significance. Meaning is generated by dislocation: the familiar, everyday or commonplace is changed by virtue of being placed in another context: it has become the bearer of unsuspected meaning, a metonym for a previously hidden reality. (MANNING, 2004, pos. 628).⁹

⁸ A maneira como o poema faz a mediação entre a imagem e a *sententia* depende da relação entre o poema e a imagem. A figura pode apresentar um paralelo analógico ao poema, ou pode servir tanto como um ponto de partida quanto como um epítome do poema. Ao explicar a relevância da imagem para a *sententia*, o poema aponta para ambos os elementos e leva o leitor a um ponto de compreensão em que a *sententia* sumariza o significado total do emblema e liga a imagem ao poema. A mediação do poema, assim, dá início a um movimento circular e leva os elementos visual e verbal a se fundirem em um todo esteticamente completo. (TL).

⁹ Metaforicamente, portanto, *emblemata* são expressões veladas. O rico desenho, apropriado de algum outro lugar, podia simplesmente vestir uma ideia simples com um caráter portentoso que ela não merecia. Ou então o ornamento aplicado poderia revelar uma significação insuspeitada até então. O significado é gerado pelo deslocamento: o familiar, cotidiano ou lugar-comum é modificado em virtude de ser colocado em outro contexto: ele se tornou o veículo de um significado inesperado, uma metonímia para uma realidade antes oculta. (TL).

Não se pode dizer, no entanto, que a configuração emblemática das imagens de *Sagarana* seja absoluta: vistas em conjunto, as ilustrações possuem características que vão desde o puramente narrativo até, segundo vários graus, assumir conformações que podem ser consideradas de ordem emblemática, através de remissões metafóricas ou metonímicas ao material textual. As ilustrações para este volume de contos de Guimarães Rosa, dentre o vasto número de títulos que contam com a colaboração gráfica de Poty, são as que apresentam a mais vasta gama de relações entre a imagem e o texto, tanto pelas aproximações e afastamentos com relação ao narrado, pelas dimensões metafóricas e alegóricas que acionam, pela reinterpretação poética e múltipla das várias camadas do texto roseano, quanto pelo simples fato de as ilustrações, por si só muito numerosas, terem sido retrabalhadas com um intervalo de aproximadamente doze anos, revelando as transformações do entendimento e da leitura por parte do ilustrador. Neste processo, as diferentes capas e contracapas demonstram como o ilustrador realizou diferentes versões que aprofundam a dimensão emblemática das imagens, passando do mais descritivo e narrativo ao mais simbólico e alegórico; é o que abordaremos a seguir.

5.4.1 As capas de *Sagarana*

A primeira capa de *Sagarana* realizada por Poty fazia parte da 4ª. edição do livro, lançada em 1956, e seria reaproveitada em outras edições, como se constata a partir da imagem que aqui reproduzimos, retirada da 25ª. edição, de 1982 (Fig. 128, Fig. 129). Sobre o fundo preto destacam-se algumas áreas semi-retangulares em amarelo, nas quais diferentes figuras são incluídas: na capa, uma cabeça de vaqueiro, usando um chapéu de couro à moda sertaneja, preso à cabeça por uma tira que passa por baixo da boca; uma planta, muito provavelmente uma representação simplificada de um buriti; e uma cabeça de boi vista de frente. Na contracapa, vê-se um vaqueiro em primeiro plano, segurando uma vara, com um boi ao fundo; uma cabeça em perfil com um forte sombreado; um carro de bois, com alguns elementos indiscerníveis ao fundo; e uma cabeça de burro. Contando, assim, com alguns elementos isolados (as cabeças humanas e animais, a planta) e outros que compõem uma cena mais elaborada, com elementos em primeiro

plano e outros mais distanciados (o vaqueiro e o boi, o carro), as capas agrupam diferentes gêneros de representação, quase todas em estilo mais ou menos realista, ainda que bastante simplificado na sua técnica figurativa. No fundo preto destacam-se elementos verticais em verde que são parcialmente cobertos pelas áreas em amarelo, formados por uma sucessão de curtas linhas grossas: elementos que não permitem uma identificação mimética a um primeiro olhar, mas que uma análise mais profunda revela serem de grande importância, como se verá mais adiante.



Fig. 128 - Poty Lazzarotto. Contracapa de *Sagarana*, 1982 (fac-símile da edição de 1956).

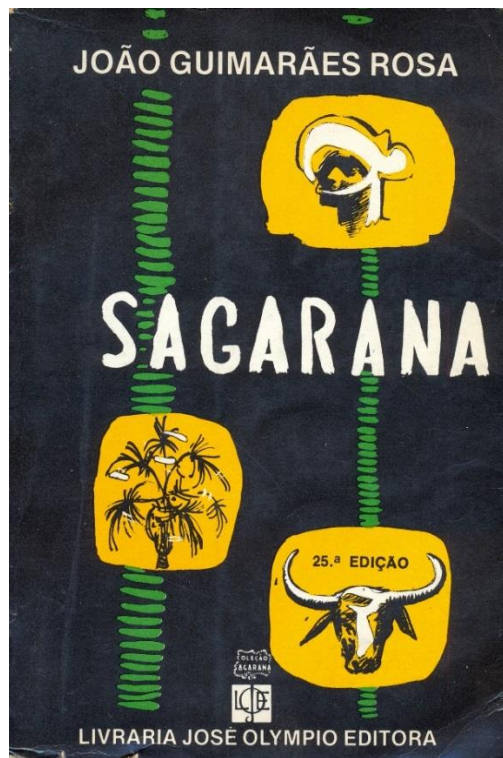


Fig. 129 - Poty Lazzarotto. Capa de *Sagarana*, 1982 (fac-símile da edição de 1956).

Considerando que toda capa de livro sugere ao público amplo – tanto ao público leitor quanto ao público não-leitor, que por acaso se depara com o livro assim ilustrado – um determinado conjunto de expectativas, pode-se afirmar que esta versão de 1956 apresenta Guimarães Rosa como um autor diretamente ligado à corrente regionalista, em que o ambiente e o homem do sertão são tematizados e analisados ao longo da matéria narrada. Isso é obtido tanto pelas representações em formato de “cena” quando pelo estilo, predominantemente realista, mas com laivos de um expressionismo que se imiscui nas linhas enérgicas e nos fortes contrastes do preto-e-branco, acentuados pelo emprego de algumas áreas em branco que se destacam contra as linhas negras e o fundo amarelo.



Fig. 130 - Poty Lazzarotto. Contracapa de *Sagarana*, 1958.

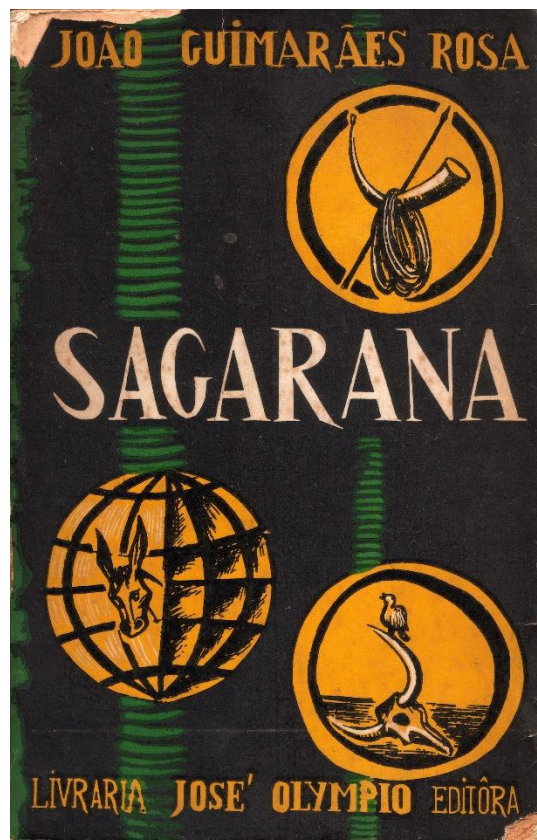


Fig. 131 - Poty Lazzarotto. Capa de *Sagarana*, 1958.

Dois anos depois, em 1958, é publicada a 5ª. edição, em que quase não mais existem imagens de caráter narrativo, ou seja, imagens que determinem uma ação específica que ocorre em um determinado lugar, como era o caso da representação do carro de bois e do vaqueiro com o boi ao longe. Repete-se a organização geral do espaço com a distribuição de áreas em amarelo sobre o fundo preto; as áreas que contêm as figuras, inclusive, são em mesmo número, mas nesta edição elas são geometricamente definidas pela forma do círculo. Esta simplificação agrega, assim, ao conteúdo figurativo das áreas em amarelo, o rico potencial simbólico da forma circular, que remete a valores como totalidade, perfeição e unidade. As representações dentro do círculo assumem um caráter mais genérico, sem nenhuma determinação espacial/temporal que, na versão de 1956, podia ser deduzida das cenas do vaqueiro e do carro de bois. Como no emblema histórico, as imagens dentro dos círculos assumem um caráter exemplar: o berrante associado à vara e ao laço alude, muito genericamente, à profissão do vaqueiro, através de uma metonímia em que se associa a ferramenta ao trabalho; a caveira de vaca com o pássaro pousado em um dos chifres parece aludir à seca, em uma imagem estereotipada do triste destino dos bois, ou, mais genericamente, à morte. A cabeça de burro surge agora

dentro de um globo terrestre, caracterizado pela presença das linhas que representam os meridianos e paralelos, segundo a convenção cartográfica tradicional. Na contracapa, o carro de boi se multiplica em vários pequenos carros esquemáticos, em que os bois se assemelham a formigas, que atravessam a área circular em várias direções; abaixo, vê-se a figura de dois pequenos cavaleiros representados sobre duas mãos, cada um virado para um lado. Os cavaleiros pousados sobre as mãos constituem uma imagem de fortes conotações simbólicas, sugerindo as mãos de Deus ou do destino, maiores que todos os homens. À direita se vê um rosto pela metade, uma parte de um sino e duas silhuetas atrás: é a imagem com maior potencial narrativo do conjunto, mas as formas entrecortadas e a bidimensionalidade resultante mitigam esta dimensão narrativa, apenas sutilmente evocada. Finalmente, na seção inferior vê-se a figura da copa de um buriti, agora mais claramente identificado, em especial pelas folhas pontiagudas em leque e pelo cacho de frutos junto ao tronco.

Em termos das expectativas que a imagem pode produzir, esta capa apresenta tanto elementos mais ligados à vida no campo quanto elementos de caráter fortemente simbólico, como o burro dentro do globo ou os cavaleiros sobre as mãos. Incluídas dentro de áreas circulares, as representações também fazem destacar mais os aspectos gráficos e materiais da imagem: os elementos internos, em sua maioria, se sobrepõem à linha circular que os delimita, dialogando assim com a forma plana e abstrata destes que chamamos, aqui, de emblemas.

Ainda que a temática das imagens ainda esteja atrelada a um universo visual que pode ser associado ao regionalismo, outros elementos entram em jogo, por conta da dimensão simbólica que as figuras acionam. O leitor, assim, tem em mãos uma prefiguração destas estórias que incluem vaqueiros e vacas, carros de boi vistos à distância, buritis e berrantes, mas de que também fazem parte cavaleiros que são presa dos seus destinos, burros que se identificam com o globo terrestre, homens para quem um sino pode significar uma hora crucial de vida ou morte. As diferenças com relação à capa de 1956, assim, apontam para o fato de que Poty está depurando um estilo, propondo uma nova maneira de apresentar os elementos que aludem ao universo sertanejo e simultaneamente a uma dimensão universal. Nesse sentido, é decisiva a escolha da forma geométrica do círculo, como se as figurações estivessem contidas em um universo simbólico próprio, que não assume, na verdade, ligações estritas com uma realidade material, mas sim com questões metafísicas mais amplas. Pode-se dizer que, dentro do

círculo, as figuras são como que “irrealizadas”, transportadas para uma realidade bastante específica e graficamente construída como uma série de espaços estanques e (aparentemente) isolados entre si, mas que se relacionam com um todo mais amplo e universal, expresso pela forma circular. Quanto aos significados específicos das figurações, o leitor deverá encontrá-los, se possível, no meio do livro, imergindo no material textual: são figuras que sugerem aspectos enigmáticos, cujas respostas só poderão ser encontradas no interior do livro.

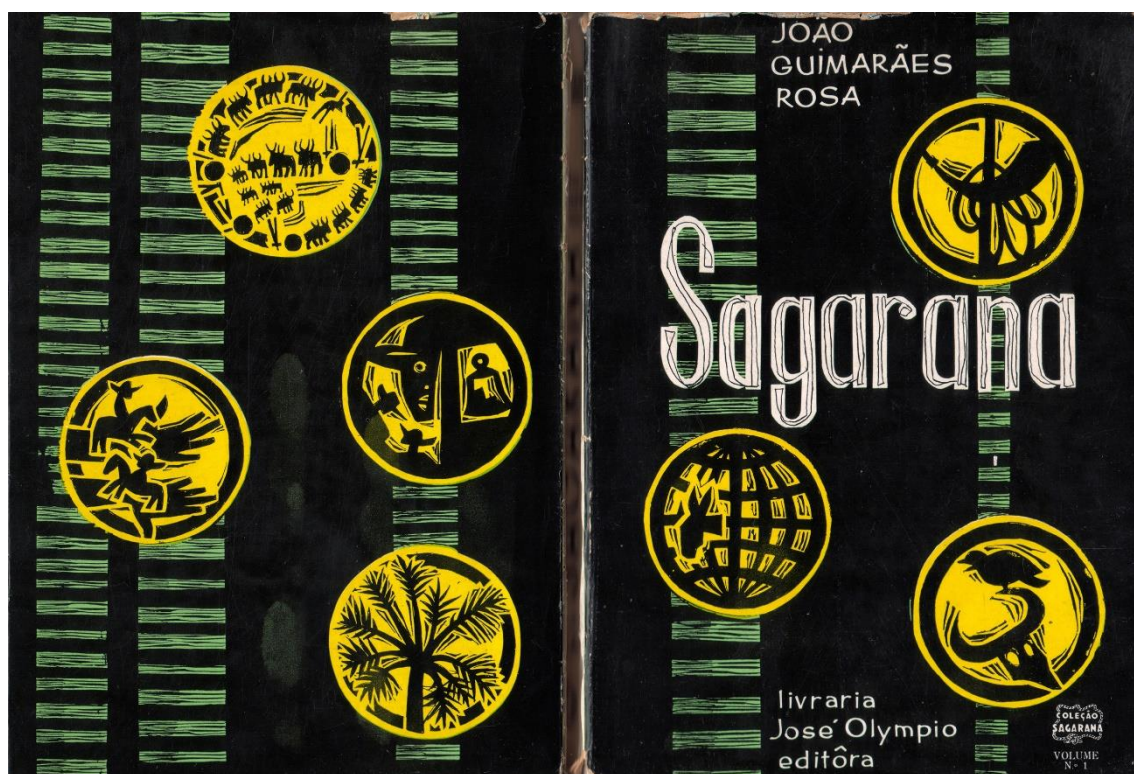


Fig. 132 - Poty Lazzarotto. Capa e contracapa de *Sagarana*, 1970.

Esta irrealização, assim como um afastamento ainda mais significativo da representação realística, se faz ainda mais presente na versão de 1970 (Fig. 132). Usando linhas mais grossas e pesadas, incluindo elementos gráficos ligados à técnica mais tradicional e antiga da gravura em madeira – muito embora não se possa dizer com 100% de certeza qual a técnica empregada na execução das imagens¹⁰ –, os emblemas se

¹⁰ Não tendo sido possível o acesso aos originais das ilustrações, fica por esclarecer a técnica empregada na realização da segunda versão das ilustrações de *Sagarana*. As características visuais das imagens apontam, em alguns momentos, para o uso da xilogravura; no entanto, a presença, em algumas imagens, de linhas finas, típicas do bico-de-pena – a técnica preferida de Poty – e dificilmente obtidas pelos meios da xilogravura, faz supor pelo menos três hipóteses. A primeira delas é que as imagens tenham sido realizadas em xilogravura, sendo que algumas delas sofreram a intervenção posterior do bico-de-pena. A segunda hipótese é que as imagens tenham sido realizadas através da técnica da monotipia, que envolve cobrir uma

destacam como carimbos sólidos e pesados em meio ao fundo preto da capa e contracapa, onde se veem, ainda, os elementos em verde, verticalmente organizados, versão mais geometrizada de formas análogas nas duas versões anteriores.

A representação simplificada dos mesmos elementos presentes na versão de 1958 implica, por parte do leitor/espectador, um tipo diferente de apreensão visual. Se, na versão de 1958, os objetos desenhados apresentam uma série de detalhes, tais como o sombreado, a caracterização estrutural dos objetos e a organização anatômica dos elementos orgânicos, a versão de 1970 elimina, de forma sintética, todo o detalhamento. O leitor/espectador, assim, precisa fazer um esforço maior na apreensão da imagem, na medida em que é obrigado a “completar”, mentalmente, as figuras. É claro que toda imagem figurativa é mais ou menos metonímica – mesmo a imagem mais detalhada e “fotográfica” implica em uma seleção de certos aspectos dos objetos em detrimento de outros, mas as partes escondidas destes objetos não são entendidas como anormalmente inexistentes: assim, no mais elementar desenho em perspectiva de um cubo sólido, o espectador supõe que as partes que não são vistas no desenho continuam a existir no espaço imaginário da representação. Toma-se, assim, a parte pelo todo, e este processo de percepção possui graus de sintetização metonímica maiores ou menores. No caso das figuras da capa de 1970, esta sintetização é intencionalmente intensificada, remetendo, de certa forma, a esquemas de representação mais primitivos, notadamente à gravura da literatura de cordel. Para o espectador, portanto, é necessário um esforço maior de interpretação visual: as figuras intensificam, assim, a dimensão enigmática e simbólica, que, além de implantar certas sugestões e expectativas, instaura o mistério, que se configura como o centro do movimento circular de significados ativado pela imagem emblemática. Resta, ao leitor, ingressar no mistério.

superfície uniforme, geralmente de acrílico, com uma camada de tinta, de que algumas partes são eliminadas, o que possibilita desenhar retirando o material (a tinta), de forma análoga ao que ocorre na xilogravura – técnica de impressão em alto-relevo em que a ação do artista sobre a matriz resulta em áreas escavadas em baixo relevo na placa de madeira, que ficam em branco na impressão. A partir da monotipia, algumas imagens teriam sido retrabalhadas, em alguns detalhes, com o bico-de-pena. Uma terceira hipótese é que as imagens tenham sido realizadas com procedimentos de adição e eliminação de tinta à prova d'água sobre uma folha de material plástico como acetato ou filme eletrostático (que depois é transferido por fotogravura para a matriz definitiva), ou mesmo diretamente sobre a matriz zincográfica, resultando na matriz de relevo com que foram feitas as impressões definitivas. Observe-se que em todas as edições ilustradas aqui discutidas as impressões da imagem são feitas a partir de matrizes em alto relevo, o que se comprova pelo leve afundamento das áreas impressas; os textos foram impressos a partir de matrizes tipográficas.

5.4.2. O burrinho pedrês



Fig. 133 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 1.



Fig. 134 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 1.

Na leitura das edições ilustradas de *Sagarana*, o texto é precedido de uma primeira ilustração de caráter emblemático, em que se vê uma figura humana bastante simplificada, segurando um berrante (Fig. 133, Fig. 134). O berrante é um instrumento sonoro de comando da boiada, parte do equipamento básico do vaqueiro; a imagem, logo abaixo do título, estabelece a ligação entre a situação geográfica e temporal dos contos e a sua dimensão universal, presente no círculo – símbolo da totalidade e do mundo. Esta articulação de elementos universais com elementos regionais é proposta no título, *Sagarana*, palavra formada pela união de *saga*, narrativa mítica ou histórica da tradição escandinava, com o sufixo *-rana*, que em tupi significa “à maneira de”, “espécie de” (cf. FOGAGNOLI, 2012, p. 30). Em carta a João Condé, Rosa conta um pouco do processo de criação de *Sagarana*, referindo-se a esta associação entre o universal e o regional que será um dos aspectos mais marcantes da sua literatura:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia. Um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” - dá melhores personagens de parábolas: lá se vê bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 novelas. Aqui, caro Condé, findava a fase de premeditação. Restava agir.

Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, "revendo" paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a *máquina* esteve pronta, parti. (ROSA, 2001a, p. 25).

O aboio, portanto, é uma metáfora empregada pelo próprio Guimarães Rosa para a sua comunicação com o público leitor, referido metaforicamente como “um gado imenso”. O emblema de abertura das novelas, portanto, estabelece a associação entre o ato de aboiar, chamar o gado, e o narrar – comunicação esta que se dá em termos universalizantes, mundiais, indicados pela inclusão da figura em um círculo. O narrar e o ouvir, a escrita e a leitura, portanto, perfazem um mundo da narrativa, da saga, em que o sertão é convertido em uma grande metáfora do universo. A representação do aboio também dá início a uma série de comparações e aproximações entre o mundo animal e o mundo humano, que é uma das marcas da obra roseana.

Esta dimensão emblemática das ilustrações é acentuada nas vinhetas de abertura de cada conto pela inclusão das epígrafes que as acompanham. O primeiro conto do livro, *O burrinho pedrês*, é precedido pela seguinte epígrafe:

*E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão.
preguntei: p'ra donde ia?
P'ra rodar no mutirão.* (Sagarana, p. 3).¹¹

A proximidade espacial entre as epígrafes e as vinhetas reforça o seu caráter emblemático: como no emblema, uma imagem é aqui associada a um texto poético, com o qual possui relações que tendem ao enigmático: a imagem torna-se, assim, uma espécie de epígrafe visual, dialogando com a epígrafe textual e assumindo parte das suas funções com relação à narrativa do conto. Já em 1958 Franklin de Oliveira percebia o valor poético das epígrafes, em um texto que pode servir de base analítica também para as epígrafes visuais:

Elas são uma espécie de formulação algébrica das histórias, siglas em arquitrave, clave e cimbalha das novelas. Acusam o que vai vir, condensam a dimensão metafísica. São inserções que encerram o tema, compendiando-o *in nuce*. Às vezes são uma só peça óssea que permite a reconstituição do esqueleto da fábula. Outras vezes funcionam como bordão de arrimo: têm algo de refrão, ritornelo. Situam previamente o tema em seus paralelos e meridianos. São tremas simbólicos, diagramas metafísicos. Constituem a fronteira superior, o

¹¹ Os trechos citados foram retirados da edição ilustrada de 1970, referida simplesmente como *Sagarana*.

teto transcendente das histórias. São as próprias novelas cristalizadas em teoremas poéticos postos em alto relêvo – dos quais as novelas, as histórias desempenhar [sic], em seu curso, o papel de demonstração viva. As epígrafes descobrem ou indicam o ideário do autor astuciosamente oculto na trama da narrativa. (OLIVEIRA, 1958, p. 10).

Como as epígrafes textuais, portanto, pode-se dizer que também as vinhetas são “diagramas metafísicos” ou “teoremas poéticos”, o que as associa à lógica do emblema, comumente voltado para a representação alegórica de conceitos metafísicos e abstratos – que, neste caso, assumem uma relação com o conteúdo narrativo dos contos.

O primeiro emblema de *O burrinho pedrês*, na edição de 1958, mostra um pequeno e curvado burro, carregado de um enorme fardo, visto de frente, sobre o símbolo do infinito. O círculo que engloba as figuras, aqui, remete também ao verbo “rodar”, presente na epígrafe, enquanto que a figura do burro estabelece uma referência direta com o texto do conto, cujas linhas iniciais são dedicadas à descrição do animal:

Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Sêro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete de Ouros e já fôra tão bom, como outro não existiu nem pode haver igual.

Agora, porém, estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes. Era decrépito mesmo à distância: no algodão bruto do pêlo – sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, côr de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável – uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as môscas. (*Sagarana*, p. 3).



Fig. 135 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 3.



Fig. 136 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 3.

Na versão de 1958 (Fig. 135), o fardo carregado pelo burrinho é semelhante, pela sua própria forma, à lemniscata, ou símbolo do infinito. Há portanto uma relação de

semelhança intencional entre o elemento figurado e o elemento abstrato: o burrinho pedrês é o próprio infinito; nele se manifesta a infinitude das coisas. Em um dos trechos mais prechos de conteúdo filosófico, Rosa caracteriza o animal como um personagem em que as preocupações corriqueiras desaparecem em face de uma sabedoria contemplativa.

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossêgo, coado na quase-sombra: com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos seculares, mansamente amém. (*Sagarana*, p. 33).

Evocando o pensamento de Schopenhauer, Sete de Ouros é o portador de uma sabedoria que ultrapassa o conhecimento determinado pelos princípios de razão – tempo, espaço, causalidade –, que oferecem ao sujeito apenas os fenômenos em sua multiplicidade. Não os olhos, mas as suas orelhas são “espelhos da alma”, indicando que o burrinho é capaz de compreender o universo que o rodeia para além do sentido mais habitualmente privilegiado na percepção do mundo, a visão (segundo a famosa formulação de Leonardo da Vinci); assim, o seu conhecimento supera as indagações submetidas aos princípios de razão e identifica-se com o conhecimento intuitivo puro, que só pode ser oferecido pela arte:

Mas que espécie de conhecimento examinará então o que existe exterior e independente de toda relação, único propriamente essencial do mundo, o verdadeiro conteúdo de seus fenômenos, submetido a mudança alguma e por isto conhecido com igual verdade a qualquer momento, em uma palavra, as *idéias*, que constituem a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, da vontade? É a *arte*, a obra do gênio. Ela reproduz as idéias eternas, apreendidas mediante pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo, e conforme a matéria em que ela reproduz, se constitui em artes plásticas, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das idéias; seu único objetivo, a comunicação deste conhecimento. (SCHOPENHAUER, 1999, p. 36).

“Sem conversas, sem perguntas”, o burrinho se identifica com todos os indivíduos de sua espécie, ou seja, com a essência ideal de todos os burros do universo, a ideia desprovida de tempo e lugar: o “diagrama metafísico” concretizado no emblema, portanto, expressa a identidade entre o humilde burrinho e o infinito – como, no final do conto, a identidade entre o burrinho e o mundo (Fig. 156). Observa-se, portanto, que as ilustrações emblemáticas são empregadas para expandir os significados presentes no

texto, potencializando a sua dimensão metafórica e alegórica. Esta dimensão é destacada ainda mais na segunda versão das ilustrações: no emblema “burrinho/infinito” da edição de 1970 (Fig. 136), o burrinho é mais esquemático, representado nos traços simplificados da xilogravura; ainda que seja perdida a identificação formal entre o burro e a lemniscata, a figuração sintética reforça o aspecto simbólico e imaterial do emblema.

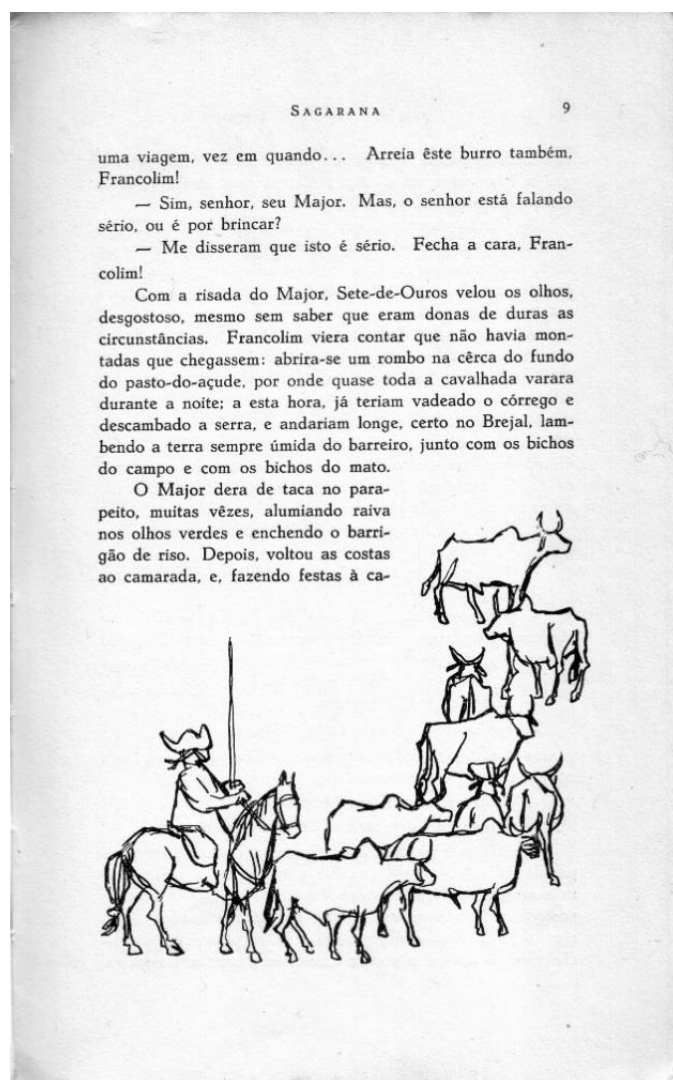


Fig. 137 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 9.

Nas páginas seguintes do conto, o leitor se depara com ilustrações de caráter mais narrativo, como as que representam os vaqueiros e a boiada em diferentes situações. Nas ilustrações de 1958, os vaqueiros aparecem, quase sempre, em primeiro plano; os bois aparecem em escala menor, como um agrupamento mais ou menos estático na ilustração da página 9 (Fig. 137) e uma massa movimentada, nas páginas 30-31 (Fig. 138). São

imagens que empregam a uniformidade da representação visual para representar a multiplicidade dos bois, como referidos no texto através de uma longa enumeração de termos regionais para os diferentes tipos de pelagem do animal:

Alta, sôbre a cordilheira de cacundas sinuosas, oscilava a mastreação de chifres. E comprimiam-se os flancos dos mestiços de tôdas as meias-raças plebéias dos campos-gerais, do Urucúia, dos tombadores do Rio Verde, das reservas baianas, das pradarias de Goiás, das estepes do Jequitinhonha, dos pastos soltos do sertão sem fim. Só e seus de pelagem, com as côres mais achadas e impossíveis: pretos, fuscões, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados; castanhos tirados a rubro, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marchetados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame – curvas e zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como cortes de ágata acebolada, grandes nós de madeira lavrada, ou faces talhadas em granito impuro. (*Sagarana*, p. 5).

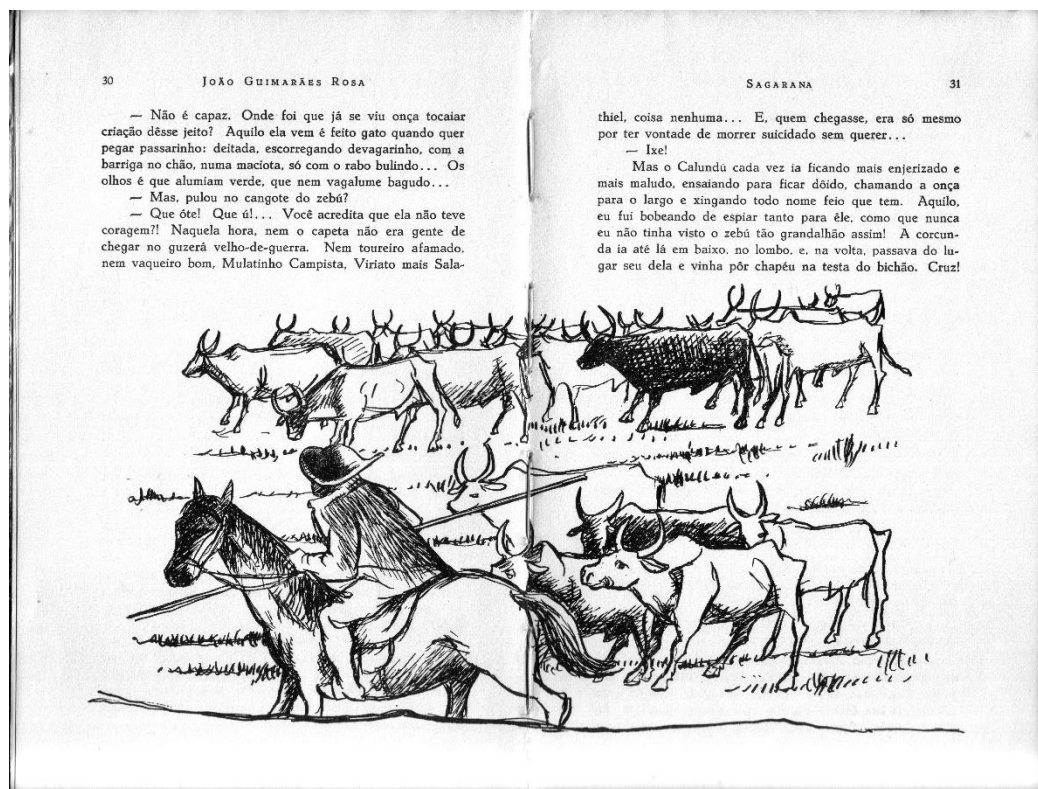


Fig. 138 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 30-31.

Enumerações como esta, recorrentes no texto roseano, não visam à identificação precisa das cores e formas dos animais, mas são intencionalmente construídas de forma a evocar a sinestesia do conjunto e, principalmente, trazer à tona as características curiosas do jargão dos vaqueiros, com suas sonoridades exóticas e sua musicalidade latente. O

próprio Guimarães Rosa, em correspondência com a tradutora estadunidense Harriet de Onís, explicou que as enumerações de termos regionais e pouco conhecidos do leitor possuem uma função poética e musical, fazendo atentar para a língua como “substância plástica”:

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem idéia, *obrigatoriamente*, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso, mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor; mas referentes aos bois. Tanto seria, com o mesmo efeito, escrever, só: lá – lá – lá – lá... lá, rá, lá, rá... lá – lá – lá... etc., como quando se solfeja, sem palavras, um trecho de música. Note também como eles se enfileiram, dois a dois, ou aliterados, aos pares de consoantes, idênticas, iniciais, ou rimando. (*apud* HOISEL, 2006, p. 97).



Fig. 139 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 9.

Em outro trecho do conto, a construção reforça ainda mais o aspecto rítmico da linguagem, que, pelo aspecto sonoro, intensifica a sinestesia da cena, em um acúmulo de metáforas e comparações:

E pululam, entrechocados, os cornos – longos, curtos, rombos, achatados, pontudos como estiletos, arqueados pendentes, pandos, com uma duas três curvaturas, formando ângulos de todos os graus com os eixos das frentes, mesmo retorcidos para trás que nem chavelhos, mesmo espetados para diante como prêsas de elefantes, mais, no mais, erguidos: em meia-lua, em esgalhos de cacto, em barras de cruz, em braços de âncora, em crossas de candelabro, em forquilhas de pau morto, em puãs de caranguejo, em ornatos de satanaz, em liras sem cordas – tudo estralejando que nem um fim de queimada, quando há moitas de taboca fina fazendo ilhas no capinzal. (*Sagarana*, p. 6-7).

A uniformidade presente na imagem, portanto, não recupera a multiplicidade presente no texto, mas reforça a sua uniformidade rítmica, atendo-se menos à forma do que ao *efeito* da construção textual. Esta uniformidade é intensificada na segunda versão das ilustrações (Fig. 139), em que o grafismo bidimensional evoca o embate do vaqueiro com o conjunto dos chifres, representados como elementos gráficos desprovidos de corporeidade – sinais metonímicos que remetem, pela representação da parte, ao todo da boiada, assim como à enumeração dos cornos, construída no texto através de metáforas e comparações.

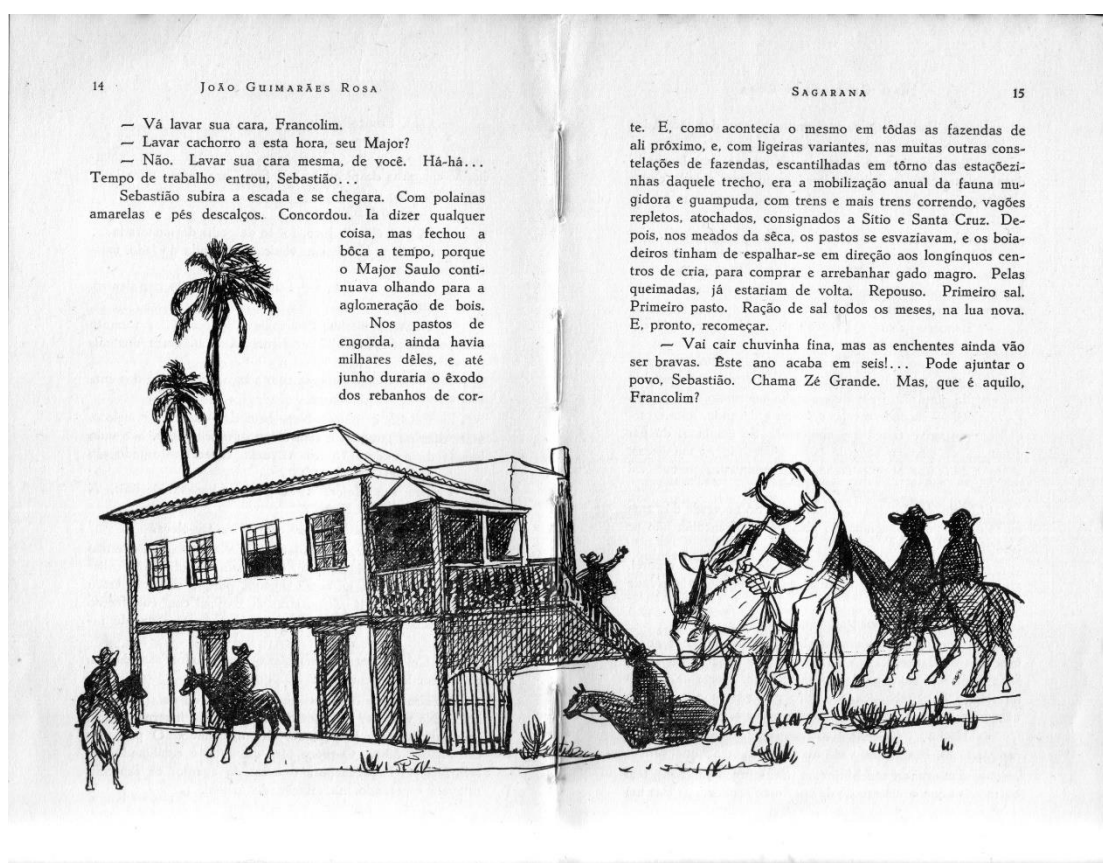


Fig. 140 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 14-15.

Outras imagens dedicadas ao conto são de caráter mais narrativo, como a ilustração em que se vê João Manico, um dos vaqueiros, no difícil processo de montar o temperamental burrinho (Fig. 140) que o Major Saulo, o proprietário, designou como seu animal de montaria:

Sete-de-Ouros espetou as orelhas para a frente. É calmo e comodista, mas de maneira alguma honesto. Quando João Manico monta, êle não pula, por preguiça. Mas tem o requinte de escoucear o estribo direito. Primeiro com a pata de diante, depois com a de trás, cruzando fogos.

– Não falei, compadre sêo Major?!... Bicho medonho! Burro não amansa nunca de-todo, só se acostuma! (*Sagarana*, p. 18).



Fig. 141 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 16.

A organização da imagem, na primeira versão, estabelece uma série de elementos narrativos, como a localização da cena, em frente à casa grande da fazenda perspectivamente desenhada, de onde um dos peões acena, assim como os demais vaqueiros a cavalo, na preparação da jornada. A segunda versão, construída com as

massas pesadas de preto sobre branco – marca estilística de todas as imagens da edição de 1970 –, apresenta apenas a casa grande, tendo atrás de si dois buritis, e a cena em que João Manico busca montar o burro, abaixo (Fig. 141). O espaço que é construído pela imagem é absolutamente bidimensional, acentuando também as características propriamente gráficas da imagem. A sintetização e a estilização bidimensional são elementos marcantes nesta nova versão das ilustrações, e apontam muito mais para a dimensão simbólica e emblemática dos contos do que para a sua dimensão narrativa, que na ilustração de 1958 (Fig. 140) se articula decididamente à representação do espaço perspectico.

Na versão de 1958, a próxima imagem que o leitor encontra no processo de leitura é a figuração emblemática do burro como peça de xadrez, colocado de pé em meio a dois cavalos caídos (Fig. 142). Transformando o burro em peça de jogo, Poty opera com elementos que são conhecidos do espectador/leitor, incluindo, porém, uma figura desviante em relação às peças originais do jogo. A metáfora que a imagem coloca em jogo é a da vida como jogo; neste sentido, o emblema prenuncia o final do conto, quando os cavaleiros serão tragados pelo rio, ao passo que o burrinho, em pé na imagem, será o único animal sobrevivente da travessia do Córrego da Fome durante uma enchente. A metáfora do xadrez, aliás, reaparecerá em outro conto, como trataremos mais adiante. Na versão de 1970, curiosamente, só aparecem as peças de xadrez tradicionais, os cavalos, incluídos dentro do círculo (Fig. 143). Por conta da opção do ilustrador na nova versão, a imagem não revela nada do final do conto: a sua dimensão narrativa é assim mitigada, e aspectos materiais da imagem, como a sua própria bidimensionalidade, são colocados em maior destaque.

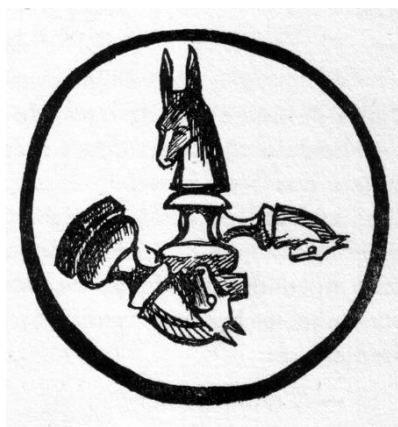


Fig. 142 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 27.



Fig. 143 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 27.

A comparação entre as duas versões da vinheta demonstra como a imagem construída de maneira mais naturalista, com elementos de perspectiva e espacialidade tridimensional, se articula de forma mais precisa com a narrativa do texto. Por outro lado, elementos mais simbólicos e metafóricos – a vida como jogo, sem a determinação do vitorioso burrinho – assumem uma relação mais vaga e mais aberta com relação ao texto. Isso é aparente, também, na representação do episódio em que o vaqueiro Badú enfrenta um boi, traiçoeiramente instigado por Silvino, seu inimigo;

E – o que ia sendo e ia-se vendo – era que: quando Badú ouviu algazarra e voltou o rosto, foi para ver Silvino vir, galope afôito, e se desviar só a poucos passos, deixando-o com o boi, que vinha atrás. O poldro pampa se espavoriu para fora da cena. Badú apanhou a vara.

O touro estacou. Era zebuno e enorme. O vaqueiro, a pé, não lhe inspirava o menor respeito.

Cresceu, sacudindo cabeça, cocuruto e cachaço, como um sistema de tôrres superpostas. Encurtou-se, encolhendo os quartos dianteiros e inclinando a testa. E veio.

E nem tempo de mudar dois passos, obrigando-o a alterar, em pleno avanço, a mira do arremêso: Badú mal pôde quadrar-se, em guarda, – a vara sustida como uma enxada, mão esquerda a dois palmos da aguilhada, a direita bem lá atrás. (*Sagarana*, p. 36).

As diferenças nas ilustrações para o episódio são curiosas: na versão de 1958 (Fig. 144), o vaqueiro está a pé, ao passo que na versão de 1970 (Fig. 145) o vaqueiro é representado sobre o cavalo. A primeira versão constrói um espaço perspectico, sugerido pela vegetação e pela forte diagonal formada pela vara, cuja ponta fica precisamente em frente a um dos olhos do boi. Na segunda versão, ao contrário, as massas definidas pelo retângulo em que se divisa o boi e o vaqueiro, abaixo, se opõem dentro de um espaço absolutamente bidimensional, em que se valoriza o aspecto gráfico e material da imagem, como nas linhas que definem o espaço retangular em volta do boi – marca típica da gravura em madeira, como se o gravador não tivesse se dado ao trabalho de entalhar toda a área ao redor da figura, deixando algumas partes da matriz intactas. Em termos da sua relação com o texto, a segunda versão representa um desvio, já que o vaqueiro, no conto, está desmontado: pode-se, evidentemente, falar em um “erro” de interpretação por parte do ilustrador; mas é precisamente porque elas são “glosantes” que esse tipo de erro também é revelador da leitura que o ilustrador faz do texto. Nesta segunda versão, a situação de enfrentamento é mais importante do que a precisão narrativa, e o efeito de

contraposição entre as duas figuras, o humano e o bovino, é acentuado como efeito compositivo, como contraposição entre as duas massas gráficas sobre o branco do papel.

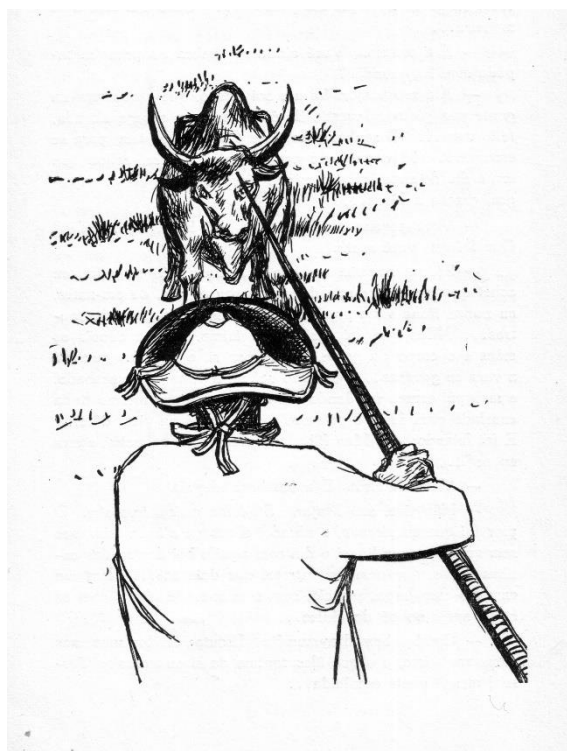


Fig. 144 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 41.



Fig. 145 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 39.

Nas duas imagens, o momento escolhido representa uma ação suspensa, retratando o momento preciso em que o vaqueiro encara o animal ameaçador antes do ataque. O suspense e a tensão do momento são favorecidos pela escolha do ponto de vista, situado logo acima e por trás do vaqueiro, criando uma representação da vista subjetiva que encontra paralelos, por exemplo, no cinema; observe-se que esta tensão e envolvimento do espectador é mais favorecida na primeira versão, em que a espacialidade e a representação dentro do registro naturalista favorecem a identificação do leitor/espectador com o personagem figurado.

Outro papel significativo das ilustrações é proporcionar uma unidade visual ao longo do livro. Além das características de estilo e conformação, como as vinhetas circulares, também a localização das ilustrações funciona de maneira a “costurar” os contos entre si. É o caso da representação de uma das anedotas contadas pelos vaqueiros sobre o boi Calundú, que aparece entre as páginas do conto *São Marcos* nas duas versões. Na edição de 1958 (Fig. 146), a imagem divide o espaço com o texto da página, ocupando

a seção superior, onde se vê o boi, de cujas narinas saem linhas indicando a saída do ar ou do som, e se desenrolando em sentido descendente pela margem direita, onde se vê a onça em fuga, vista de cima. Como em uma iluminura medieval, não são empregados elementos de representação tridimensional, como cenários e fundos naturalistas; além disso, as figuras do boi e da onça são representadas de pontos de vista bastante diferentes, de forma que a imagem, como um todo, tende à mesma bidimensionalidade gráfica do texto impresso. O episódio relatado pelo vaqueiros destaca a valentia do boi Calundú, que teria sido capaz de assustar até mesmo uma onça que rondava o rebanho, à noite:

– Mas o Calundú cada vez ia ficando mais enjerizado e mais maludo, ensaiando para ficar doido, chamando a onça para o largo e xingando todo nome feio que tem. Aquilo, eu fui bobeando de espiar tanto para êle, como que nunca eu não tinha visto o zebú tão grandalhão assim! A corcunda dele ia até lá embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu ela e vinha pôr chapéu na testa do bichão. Cruz! E até a lua começou a alumiar o Calundú mais do que as outras coisas, por respeito...

– Eu estou quase não acreditando mais, Raymundão...

– Bom, pode ter sido também uma visão minha, não duvido nada... Mas, então foi que eu fiquei sabendo que tem também anjo-da-guarda de onça!... Você sabe que, quando a tigre arma o bote, é porque ela já olhou tudo o que tinha de olhar, e já pensou tudo o que tinha de pensar, e aí nunca que ela deixa de dar o pulo, não é? Pois, nesse dia, a cangussú de certo que imaginou mais um tiquinho, porque ela desmanchou o dela, andando de rastro para trás um pedaço bom. Depois, correu para longe, sem um miado, e foi-s'embora. Onça esperta!... (*Sagarana*, p. 29).

Na versão de 1970 (Fig. 147), o boi é representado apenas pela sua cabeça, graficamente dividida em duas metades, uma branca e uma negra; a onça é representada como que caída, indicando de forma hiperbolizada, simbólica, a sua derrota. Representada de forma metonímica, a cabeça do boi é como um ícone medieval, remetendo também à xilogravura de cordel. A expressão sombria desta cabeça de boi parece trazer consigo também uma referência a outra anedota sobre o boi Calundú, quando este, inexplicavelmente, mata a chifradas um menino a quem ele demonstrava muita afeição. Na comparação entre as duas versões das imagens para *Sagarana* confirma-se aquilo que é aparente em várias outras ilustrações: enquanto que as imagens mais naturalistas da primeira versão são mais imediatamente atreladas aos conteúdos textuais, representando situações mais individualizadas, as imagens mais estilizadas e genéricas da segunda versão possuem uma ancoragem menos fixa no texto, assumindo, assim, uma referencialidade mais ampla e aberta com relação à narrativa textual.



Fig. 146 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 249.

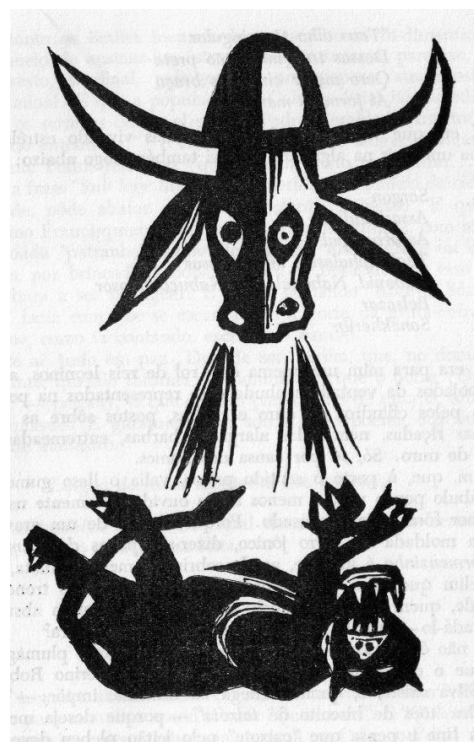


Fig. 147 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 237.

Outras ilustrações disseminadas ao longo do livro também têm como referência principal elementos do primeiro conto: em meio ao conto *Corpo fechado* (que não trata de vaqueiros, como se verá adiante), por exemplo, vê-se a imagem da lança e do berrante ao lado de uma série de chapéus sertanejos (Fig. 148, Fig. 149), equipamentos fundamentais para o trabalho dos vaqueiros, que o Major Saulo, antes da partida, vê enfileirados “como um esquadrão de lanceiros” (*Sagarana*, p. 18) – construção que evoca uma dimensão épica para as suas vicissitudes. Por outro lado, as imagens também respondem à própria construção do texto, em que figuram, muitas vezes em itálico, os termos habituais da lida com o gado:

Zé Grande, o *guieiro*, sopra no *berrante*. Os outros se põem em duas alas divergentes – *fazem paredes*, formando a *xiringa*. Sinoca escancara a porteira, que fica segurando. Leofredo, o *contador*, reclama:

– Apertem mais, p’ra o gado sair fino, minha gente! Ajusta, Juca, tu não sabe *fazer o gado*? (*Sagarana*, p. 21).

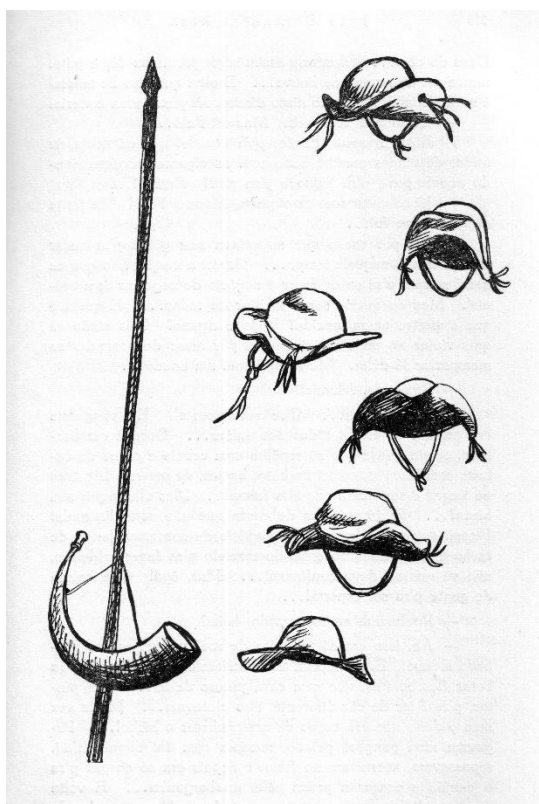


Fig. 148 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 279.



Fig. 149 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 269.

O texto, assim, funciona também como uma apresentação do universo vocabular do vaqueiro. Os equipamentos empregados nas suas tarefas são análogos materiais do seu vocabulário: ambos são ferramentas para compreender, dominar e conduzir a boiada.

Junto com a ilustração dos chapéus dos vaqueiros, um dos emblemas, presente nas capas (Fig. 131, Fig. 132) e em meio ao último conto de *Sagarana*, realiza esta figuração metonímica da linguagem sertaneja: o berrante e o laço, envolvidos pelo círculo, representam sinteticamente as ferramentas da lida com o gado, análogo material do vocabulário com que o vaqueiro organiza a sua relação com os animais.

No enredo do conto, o momento de maior tensão será a travessia do Córrego da Fome, que selará o destino dos vaqueiros; o próprio motivo da travessia, aliás, se constitui como um tema fundamental na obra de Guimarães Rosa. Em um primeiro momento, os cavaleiros conduzem a boiada até o outro lado:

Estacionados na rampa, esperavam que o gado tomasse coragem. A chuvinha agora era um chuvisco rarefeito; mas três regos de enxurrada desciam também, borbotando e roncando, com brutalidades fluviais. E a enchente crescia. O caudal, barrento, oscilava aos golpes, como uma coisa viva, parecendo às vezes que baixava, para subir mais. Um pau do mato – ramada, tronco e raízes – derivava tal e qual uma piroga embandeirada na copa do tingui, que se submergia fixa e hemisférica; depois, virou de bordo, retomou rumo, e foi águas abaixo. (*Sagarana*, p. 63).

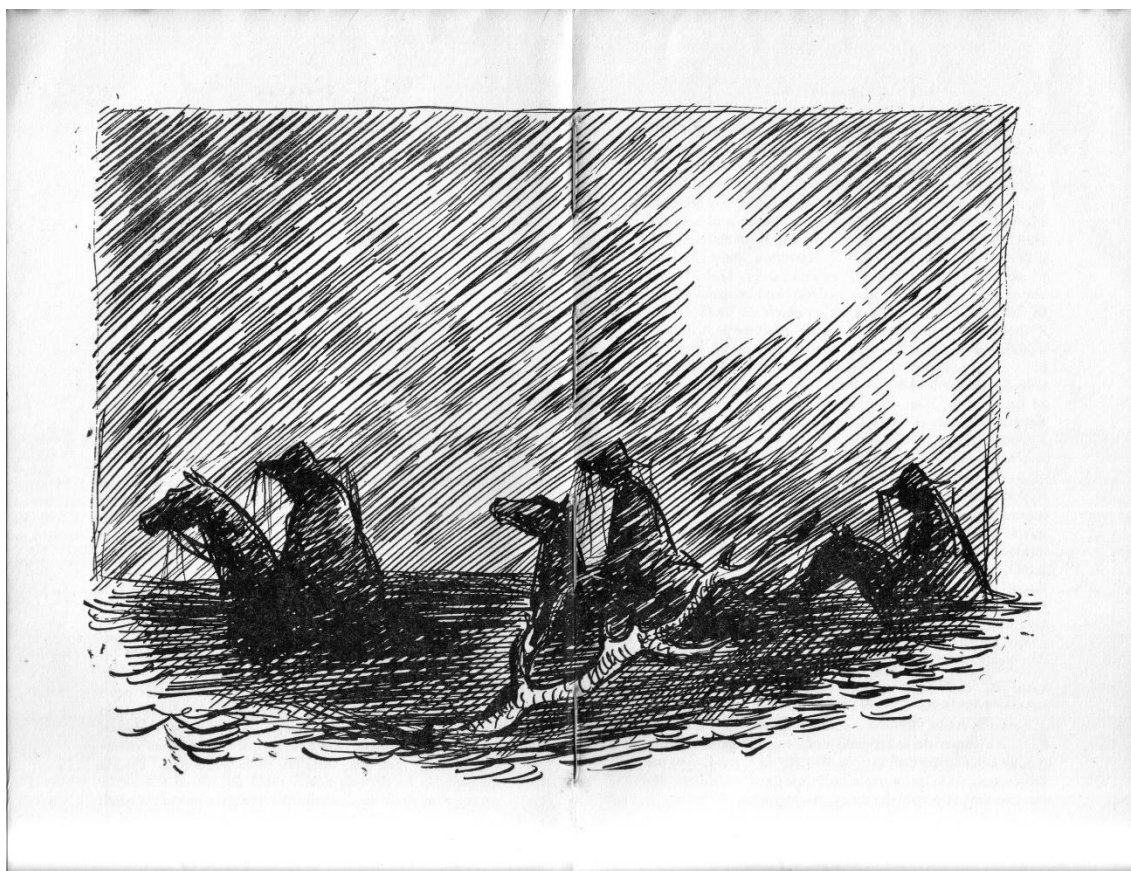


Fig. 150 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 46-47.

A dramaticidade se impõe na travessia do retorno, em que é Badú, completamente bêbado, que monta Sete-de-Ouros. Os demais cavaleiros seguem o burrinho, ignorantes do destino que os espera, sugerido pelo narrador através da metáfora das cabeças se metendo “na volta de um laço”:

E era bem o regôlfo da enchente, que tomava conta do plaino, até onde podia alcançar. Os cavalos pisavam, tateantes. Para e peito, passo e passo, contra maior altura davam, da correnteza, em que vogava um murmúrio. A inundação. Mil torneiras tinha a Fome, o riacho ralo de ontem, que da manhã à noite muita água ajuntara, subindo e se abrindo ao mais. Crescera, o dia inteiro, enquanto os vaqueiros passavam, levavam os bois, retornavam. E agora os homens e os cavalos nela entravam outra vez, como cabeças se metendo, uma por uma, na volta de um laço. Eles estavam vindo. O rio ia. (*Sagarana*, p. 63).

Em cada uma das versões das ilustrações de *Sagarana* há duas imagens referentes à travessia. Na primeira delas são representados os cavaleiros no leito do rio e em meio à chuva. A ilustração da edição de 1958 (Fig. 150) é construída de forma perspéctica, com a espacialidade sugerida pela textura que representa a superfície do rio, incluindo a presença de um galho de árvore: a imagem, assim, pode ser relacionada tanto ao primeiro trecho – excluindo-se assim a boiada tangida pelos vaqueiros, e indicando a árvore levada pelo rio apenas metonimicamente, por um único galho – quanto, mais provavelmente, ao segundo, em que também aparece um galho de árvore, comparado a um ameaçador chifre de boi:

O mundo trepidava. Pequenas ondas davam sacões, lambendo Badú. Ecurão. O burro pára. O mundo bóia. Mas Sete-de-Ouros esperou foi para deixar passar, de ponta, um lenho longo, que vinha com o poder de uma testa de touro. Desceu, sumiu. Em cima, no céu, há um pretume sujo, que nem fôrro de cozinha. Noite ruim. (*Sagarana*, p. 64-65).



Fig. 151 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 50.

No estilo naturalista da versão de 1958, destacam-se os vultos dos cavaleiros e o galho referido no texto, sob a hachura diagonal que representa a chuva inclemente, o “pretume sujo” que domina o céu. Por outro lado, na versão de 1970 (Fig. 151) o rio é transformado em uma área negra, marcadamente bidimensional, em que se veem, nos contornos brancos, os vultos simplificados dos cavaleiros, dispostos numa diagonal descendente em que a diferença de tamanho é a única indicação da situação espacial. A figuração se dá em outra linguagem visual, colocando em relevo não o aspecto propriamente visual-descritivo da cena, mas as potencialidades poéticas e simbólicas do texto: o “pretume sujo” do céu é representado em linhas diagonais algo descontínuas, sobre o “escurão” das águas. À composição predominantemente horizontal, quase paisagística da primeira ilustração, contrapõe-se a verticalidade do espaço planificado na segunda versão: a travessia é representada agora como movimento de cisão e de queda, simbólica das nefastas consequências das ações humanas no seu embate com a natureza, de que o burrinho pedrês – representado visualmente com o símbolo do infinito, na abertura do conto – escapará imune.



Fig. 152 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 61.



Fig. 153 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 59.

A imagem seguinte é uma espécie de interlúdio entre as duas figurações da travessia, representando um homem que sopra um berrante (Fig. 152, Fig. 153). O berrante é uma forma de comunicação entre o homem e os bois – e, como vimos, tem uma relação com o “aboio” metafórico que são os contos – e aparece em vários momentos da narrativa, como na primeira travessia: “Os primeiros se chegam para a beirada. Zé Grande entra n’água, no Cata-Brasa, que pega a nadar. E, já no meio da torrente, o guieiro ainda se volta, tocando o *berrante*.” (*Sagarana*, p. 22). As imagens – tanto a da primeira quanto a da segunda versão –, no entanto, não permitem atribuir uma referência precisa a um ou outro momento do conto, mas funcionam como uma representação genérica desta comunicação com os animais, tão necessária no trato com o gado. Assim, além da função narrativa e da dimensão metafórica, as ilustrações também estabelecem uma espécie de clima genérico para os contos, mostrando elementos presentes no dia-a-dia do vaqueiro.

A última ilustração de caráter narrativo para *O burrinho pedrês* mostra Sete-de-Ouros na água, em plena travessia do Córrego da Fome (Fig. 154, Fig. 155). Na primeira

versão, o burrinho aparece sem nenhum cavaleiro montado sobre ele, apenas com um homem que segura no seu rabo – de acordo com o texto, Francolim:

Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ânsia e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que esta o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia. Deixou-se, tomando tragos de ar. Não resistia. (*Sagarana*, p. 67-68).

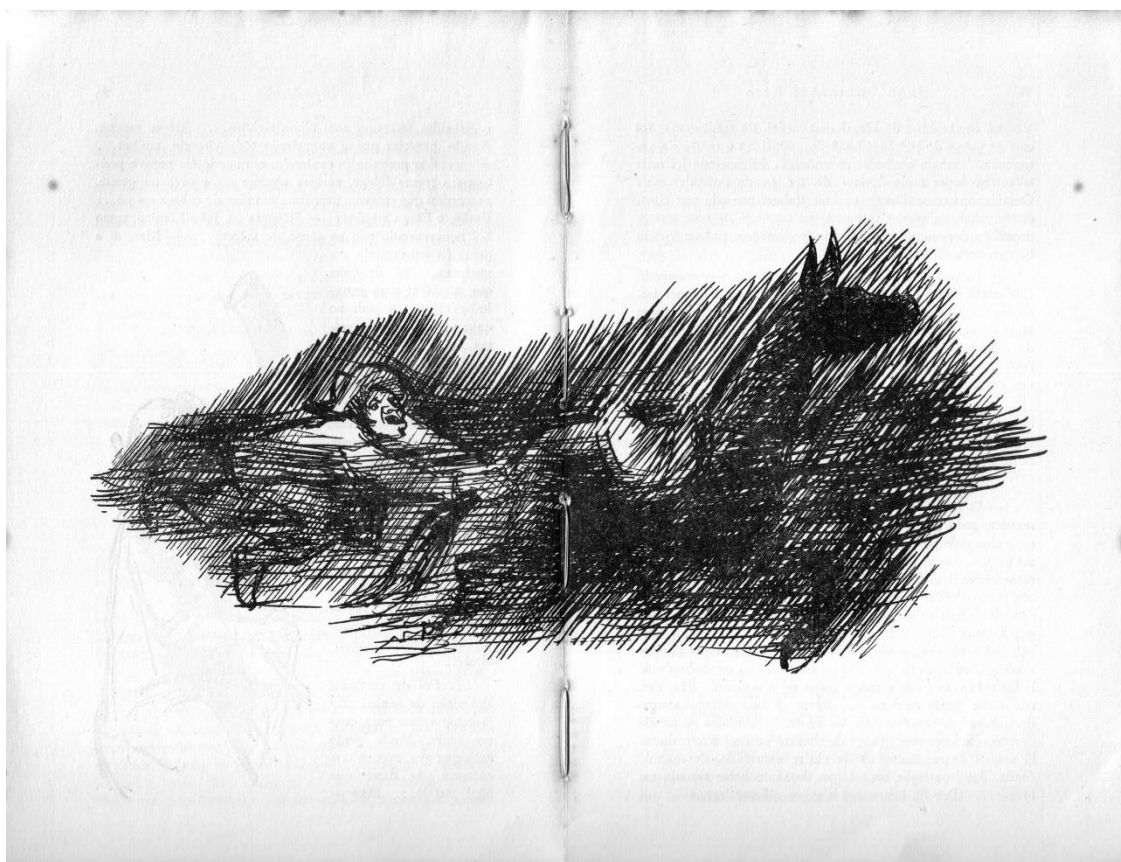


Fig. 154 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 62-63.

Na sua primeira versão (Fig. 154), aparentemente, o ilustrador comete um erro, talvez fruto da distração, ao omitir a figura de Badu sobre o animal – hipótese confirmada pela segunda versão (Fig. 155), em que se vê duas cabeças humanas logo atrás da cabeça do burrinho, contando ainda com uma mão em primeiro plano que, de dentro da torrente, parece pedir ajuda, sinal dos companheiros que se afogavam: “Ainda houve um tumulto de braços, avêssos, homens e cavalgaduras se debatendo.” (*Sagarana*, p. 67).



Fig. 155 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 66.

Apenas na edição de 1970 aparece uma última ilustração do conto, com uma imagem análoga a um dos desenhos que figuram na capa de 1958: uma vinheta circular, um emblema, como os outros que abrem e fecham todos os contos de *Sagarana*, em que se vê a cabeça do burro sobreposta a um globo (Fig. 156), a que se pode relacionar uma frase, dita em modo de adágio, que relaciona o animal ao mundo: “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês.” (*Sagarana*, p. 48). Para José Quintão de Oliveira, os animais nos contos de Guimarães representam a ligação do homem com a dimensão divina; assim,

O burrinho pedrês parece ser o portador de um mandato teológico, um dizer ao homem que ele tem uma missão a cumprir, que seu estar-no-mundo não é gratuito nem indiferente à Divindade, que pune e premia, mas é para o humano, acima de tudo, espera. (OLIVEIRA, 2008, p. 144).

O emblema final relaciona-se, assim, de forma circular, ao emblema inicial: se o burro é, metaforicamente, relacionado ao infinito, ele também se relaciona ao mundo – ao mundo como totalidade, em que ele também se relaciona com o divino. Como elemento paratextual, portanto, as ilustrações reforçam, trazendo à tona na materialidade do registro gráfico, elementos metafóricos e alegóricos que o autor incluiu, de forma mais ou menos sutil, no interior do texto. Assim, a imagem não é apenas narrativa, ou melhor: a narrativa conduzida pelas imagens não se restringe à apresentação dos acontecimentos e dos personagens (que pode também ser riquíssima), mas os coloca também em relações mais amplas com o universo simbólico – com todas as suas implicações filosóficas, metafísicas e de ordem religiosa, no mais amplo sentido da palavra – de que os contos são parte.



Fig. 156 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 63.

5.4.3. A volta do marido pródigo



Fig. 157 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 73.



Fig. 158 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 69.

A análise vai evidenciando que as relações de ordem alegórica com as narrativas se fazem mais presentes, em geral, nos emblemas, e especialmente nos emblemas de abertura. No início do conto seguinte, *A volta do marido pródigo*, vê-se um círculo

formado por pequenos homens e mulheres, de mãos dadas, em volta de uma balança (Fig. 157, Fig. 158). Ao contrário dos demais emblemas de *Sagarana* da edição de 1958, esta figura não se encontra dentro de um círculo; o círculo, na verdade, é formado pelas próprias figuras humanas, o que se acentua na versão mais sintética de 1970, em que as figuras estão sobrepostas à linha que delimita o emblema. Neste caso, não há nenhuma remissão mais direta do emblema às epígrafes – na verdade, é como se o emblema fosse uma outra epígrafe, que comunica seus próprios conteúdos: a humanidade, representada pelas figuras masculinas e femininas, que gira, em uma dança circular, ao redor do símbolo convencional da justiça, a balança. O fato das figuras apresentarem, alternadamente, homens e mulheres, traz uma indicação das uniões amorosas que perpassam o conto. No enredo, a justiça é um conceito absolutamente relativizado, já que o protagonista, o mulatinho Eulálio de Souza Salãthiel, age de forma completamente contrária à ética, obtendo com isso uma justiça bastante particular – justiça, digamos, para os seus próprios desejos e objetivos. Comparado aos personagens picarescos (MELLER, 1996, p. 68), Lalino – apelido de Eulálio, que significa “o bem falante” (RONCARI, 2004, p. 29), consegue tudo o que deseja, não por conta do seu esforço e trabalho, mas pela sua simpatia e lábia. Assim, a justiça, neste conto, alegoricamente representada pela balança circundada pela ciranda, será uma justiça obtida fora dos meios normais, e completamente desvinculada da ética. Como indica o título, porém, o conto é, metaforicamente, uma parábola, ligada à parábola bíblica do filho pródigo (MELLER, 1996, p. 67): é a este sentido de parábola que o emblema remete e, portanto, a uma justiça que, nos seus múltiplos desvios, se apresenta com a forma mutável de uma dança circular.



Fig. 159 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 76.



Fig. 160 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 73.

A primeira ilustração de caráter narrativo para o conto (Fig. 159, Fig. 160) apresenta o protagonista deitado, com o chapéu sobre o rosto; logo atrás, se vê a picareta, seu instrumento de trabalho – raramente usado, pois durante as horas de serviço ele se dedica a conversar, provocando ou encantando os companheiros –, sobre cujo cabo se veem alguns pássaros pousados. A imagem, evidentemente, valoriza a preguiça do personagem, que no início do conto, segundo seu chefe, “dormiu mais do que o catre” (*Sagarana*, p. 72); a cena, porém, não existe no texto, tratando-se de uma suplementação criada pelo ilustrador ou sugerida pelo próprio escritor. A repetição das aves nas duas versões da ilustração – que no texto só aparecem em sua forma sonora: “Cantos de canarinhos e pintassilgos, invisíveis” (*Sagarana*, p. 70) – parece ser significativa. Além da conhecida estima de Guimarães Rosa pelos pássaros, que, comparáveis com as palavras, possuem “canto e plumagem” (*Sagarana*, p. 238), eles figuram no sermão da montanha narrado no Evangelho segundo São Mateus, precisamente em um trecho em que se fala do trabalho: “Observai as aves do céu: não semeiam, não colhem, nem ajuntam em celeiros; contudo, vosso Pai celeste as sustenta. Porventura, não valeis vós muito mais do que as aves?” (Mt 6: 25).

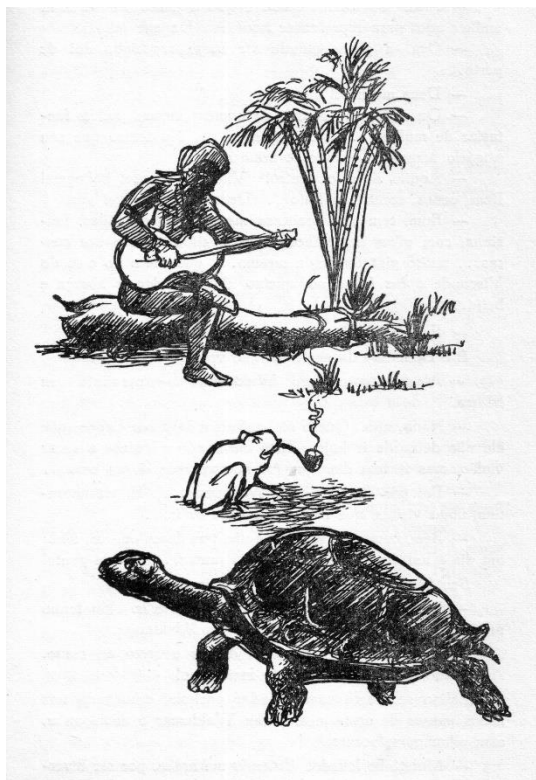


Fig. 161 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 83.



Fig. 162 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 81.

A relativa independência da imagem para com a narrativa textual também ocorre nas ilustrações que apresentam Lalino tocando viola ao fundo, que incluem ainda a figura de um sapo fumando cachimbo e de um cágado (Fig. 161, Fig. 162). Lalino, no início do conto, é lembrado por seu Waldemar, um dos encarregados da obra da estrada em que o mulato trabalha, do compromisso ligado ao instrumento: “Quero só lembrar a êsse seu Lalino, que êle não deixe de ir hoje. Está ensinando a patroa a tocar violão, mas já tem dias que êle não aparece lá em casa...” (*Sagarana*, p. 79). Depois que Lalino deixa a esposa nas mãos do espanhol Ramiro, em busca de aventuras, para depois retornar, o violão é a desculpa para sondar a esposa abandonada, além de provocar o novo companheiro. A união, na mesma imagem, da figura do violeiro, do sapo e do cágado, efetua uma referência direta à fábula que é narrada em meio aos devaneios de Lalino, nesse momento imerso na contemplação dos “territórios ao alcance do seu querer” (*Sagarana*, p. 91). A importância crucial do trecho abaixo para os processos de alegorização metafórica do conto justifica a longa citação:

Toma a trilha da beira do córrego. Mas, que lindeza que é isto aqui! Não é que eu não me lembrava mais dêste lugar?!

Sòmente a raros espaços se distingue a frontaria vermelha do barranco. O mais é uma mistura de trepadeiras floridas: fôlhas largas, retilhos, sarmentos,

gavinhas, e, em glorioso e confuso trançado, as taças amarelas da erva-cabrita, os fones róseos do carajurú, as campânulas brancas do cipó-de-batatas, a cuspidreira com campainhas roxas de cinco badalos, e os funís azulados da flôr-de-são-joão.

Lalino depõe o violão e vai apanhar uma melancia. Tira o paletó, lava o rosto. Come. Faz travesseiro com o paletó dobrado, e deita-se no capim, à sombra do ingássú, namorando a ravina florejante. Corricaram, sob os mangues-brancos; voou uma ave; mas não era hora de canto de passarinhos. Foi Lalino quem cantou:

“Eu estou triste como sapo a lagoa...”

Não, a cantiga é outra, com toada rija:

“Eu estou triste, como o sapo na água suja...”

E, no entanto, assim como não se lembrava do lugar das trepadeiras, não está pensando no sapo. No sapo e no cágado da estória do sapo e do cágado que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubú, para poderem ir à festa no céu. A festa foi boa, mas, os dois não tendo tido tempo de entrar na viola, para o regresso, sobram no céu e foram descobertos. E então São Pedro comunicou-lhes: “Vou varrer vocês dois lá para baixo.” Jogou primeiro o cágado. E o concho cágado, descendo sem pára-quebras e vendo que ia bater mesmo em cima de uma pedra, se guardou em si e gritou: “Arreda, laje, que eu te parto!” Mas a pedra, que era posta e própria, não se arredou, e o cágado espatifou-se em muitos pedaços. Remendaram-no, com esmêro, e daí é que ele hoje tem a carapaça toda soldada de placas. Mas, nessa folga, o sapo estava se rindo. E, quando São Pedro perguntou por que, respondeu: “Estou rindo, porque se o meu compadre cascudo soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto apêto.” E então, mais zangado, São Pedro pensou um pouco, e disse: – “É assim? Pois nós vamos juntos lá embaixo, que eu quero pinchar você, ou na água ou no fogo!” E aí o sapo choramingou: “Na água não, Patrão, que eu me esqueci de aprender a nadar...” – “Pois então é para a água mesmo que você vai!...” – Mas, quando o sapo caiu no poço, esticou para os lados as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bôlhas cá para cima, e, quando teve tempo, veio subindo de-fasto, se desvirou e apareceu, piscando olho, para gritar: “Isto mesmo é que sapo quer!...”

E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salâthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também. (*Sagarana*, p. 92-93).

Partindo da alternância entre o discurso do narrador e o do personagem, sem marcas textuais explícitas, o trecho se desenvolve para a descrição da flora exuberante, a que se segue uma franca intervenção do narrador para contar a estória do sapo e do cágado – distante dos pensamentos do personagem, mas decisiva para a sua caracterização como esperto e ladino, pois Lalino é “da grei dos sapos”. A ilustração mostra explicitamente a associação alegórica entre o personagem e a estória, evocada pelo sapo e pelo cágado. O sapo está fumando um cachimbo – possível referência à figura folclórica do saci, com quem Lalino é comparado por Laudônio, irmão do chefe político estulto e teimoso a quem o mulato presta os seus serviços: “Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que êsse-um é o Saci.” (*Sagarana*, p. 98). Curiosamente, na segunda versão das ilustrações, a cena apresenta a fumaça que sai do cachimbo do sapo formando o desenho de um “8”, remetendo portanto

ao símbolo do infinito já visto na abertura de *O burrinho pedrês* – articulando mais uma vez os contos entre si.

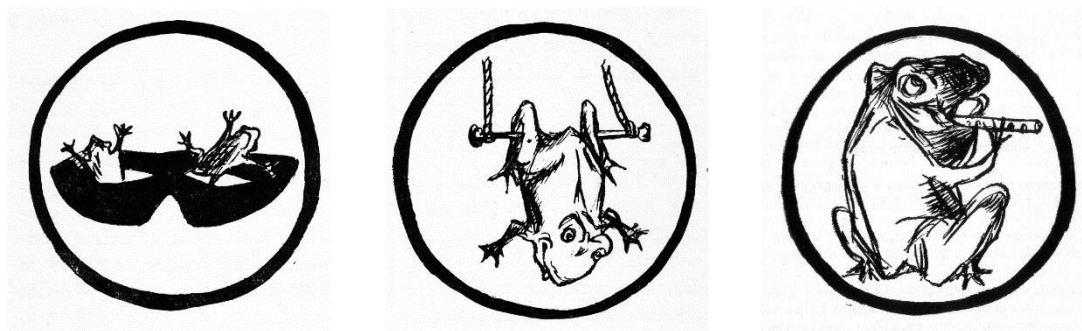


Fig. 163 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para *Sagarana*, 1958, p. 92, p. 111, p. 124.



Fig. 164 - Poty Lazzarotto. Ilustrações para *Sagarana*, 1970, p. 92, p. 105, p. 118.

A figura do sapo é então explorada nos vários emblemas em que se vê o animal duplicado, pulando de dentro de uma máscara, como acrobata em um trapézio de circo e, no fechamento do conto, tocando flauta, referência à música entoada pelos batráquios no brejo (Fig. 163, Fig. 164). O trapézio traz consigo a referência à habilidade de manipular situações adversas, assim como à expressão corporal do protagonista: comemorando a sua vitória ao reconquistar a mulher e proporcionar a vitória a Anacleto, para o que emprega os mais variados (e eticamente questionáveis) estratagemas, “Lalino pirueteava, com risco de cair, conforme dava todos os vivas.” (*Sagarana*, p. 116). A máscara traz consigo o referencial ligado à festa e ao teatro – lembrando que, no início do conto, o chefe de Lalino, seu Marra, aventura a possibilidade de ele fazer parte de uma peça teatral: “Até seria para fazer o papel do môço-que-acaba-casando, no teatro...” (*Sagarana*, p. 77). Com seu rico manancial de referências, a máscara indica a ambiguidade e a duplicidade

que permeiam o personagem, que não é nem bom nem mau, cujo nome Salãthiel, segundo Roncari, remete a Deus e ao diabo (RONCARI, 2004, p. 29), e cuja força reside na capacidade de se adaptar a todas as situações. Para Wolfgang Iser, a noção de máscara é fundamental na própria definição da ficcionalidade:

A participação da máscara é decisiva: ela impõe uma imagem à pessoa que a conformará às necessidades da situação, a habilitando, assim, a se expandir em uma multiplicidade de possibilidades essenciais, pois a pessoa terá de se adaptar a um feixe de situações cambiantes. Essa função induz à ambiguidade da máscara e evidencia que de seu interior, tanto quanto do interior da pessoa que a afivela, emana uma diferença. Ela é engano, à medida que oculta a pessoa; é desvelamento, à medida que desvenda, por meio das imagens do encobrimento, a pessoa como multiplicidade de seus aspectos. Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dela, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta. (ISER, 2013, p. 113).

Na vinheta, os sapos pulam por dentro dos olhos da máscara, como que se divertindo: assim é o proceder de Lalino, dúbio, adaptável às situações, dissimulado como a máscara sugere, mas cujo mascaramento revela, por outro lado, como sugere Iser, a pessoa como uma reunião de múltiplos aspectos.

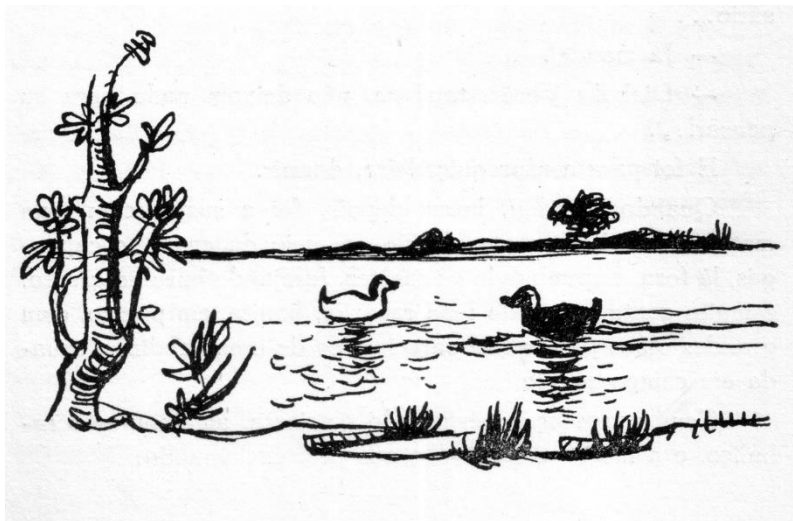


Fig. 165 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 117.

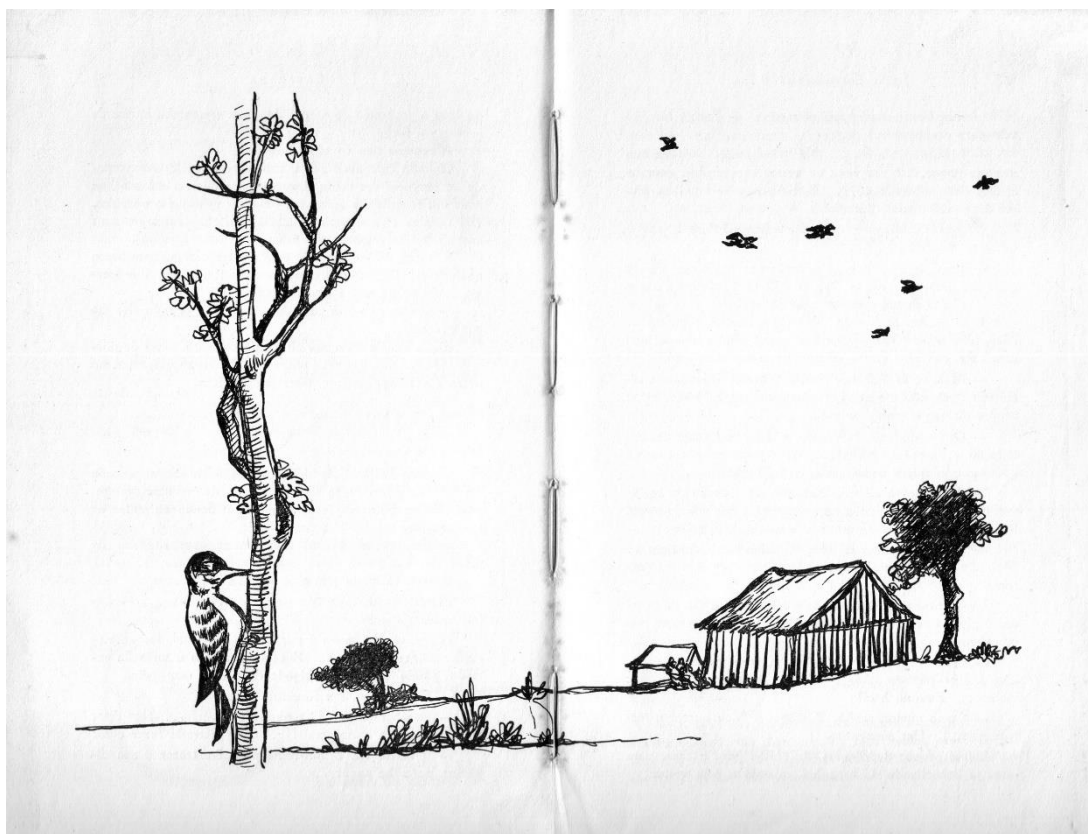


Fig. 166 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 94-95.



Fig. 167 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 113.



Fig. 168 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 96.

A dimensão emblemática de tantas das ilustrações de *Sagarana* não afasta aspectos enigmáticos e misteriosos das ilustrações: também no emblema histórico havia representações enigmáticas, embora, segundo Manning, essa tendência tenha sido exagerada pela recepção posterior (MANNING, 2004, pos. 226). Dentre as ilustrações que figuram entre as páginas de *A volta do marido pródigo*, há duas imagens a que não se pode atribuir nenhuma referência textual direta. As ilustrações se repetem nas duas versões, que incluem a representação de um pica-pau trepado em um tronco de árvore tendo ao fundo uma paisagem com algumas casas (Fig. 166, Fig. 168), e a cena com dois patos em uma lagoa, em que um é preto e o outro, branco (Fig. 165, Fig. 167). A insistência na representação destes elementos nas duas versões das ilustrações – lembrando, ainda, que a segunda versão é publicada após a morte do escritor – parece indicar algum tipo de significado oculto, talvez inacessível, sugerido também pelas declarações de Poty de acordo com as quais Guimarães Rosa teria sido bastante específico quanto aos elementos que deveriam figurar nas imagens, mesmo que o seu sentido fosse um mistério para o próprio ilustrador. De certa forma, as paisagens evocam o trecho do conto em que se descreve a beleza da vegetação, imediatamente antes da estória do sapo e do cágado; não há nenhuma referência, no entanto, a pica-paus ou patos: como muitas das imagens criadas para *Sagarana*, estas ilustrações resistem à análise, e nos reenviam ao enigma.

5.4.4. Sarapalha

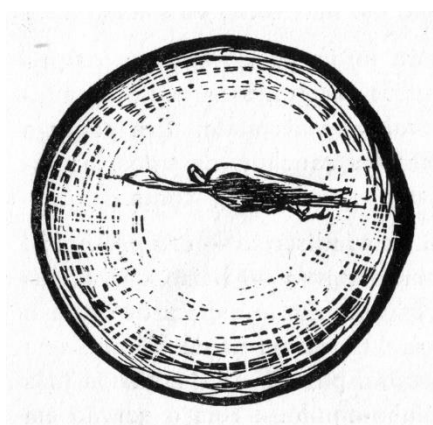


Fig. 169 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 125.

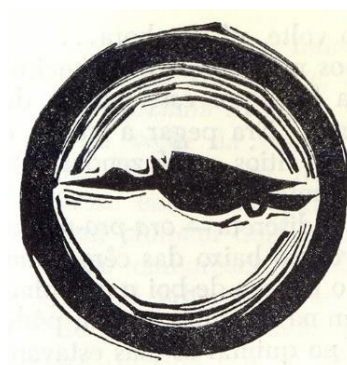


Fig. 170 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 119.

No emblema de abertura de *Sarapalha* figura uma ave em voo, que pode ser identificada como uma garça (Fig. 169, Fig. 170), animal que tem uma aparição

significativa no texto, relacionada à doença que aflige os dois velhos – “que não são velhos”:

Primo Argemiro olha o rio, vendo a cerração se desmanchar. Do colmado dos juncos, se estira o vôo de uma garça, em direção à mata. Também, Primo Argemiro não pode olhar muito: ficam-lhe muitas garças pulando, diante dos olhos, que doem e choram, por si sós, longo tempo. (*Sagarana*, p. 122).

O emblema coloca ênfase, assim, na perturbação visual decorrente da maleita, doença que provocou o abandono do povoado e a cuja devastação apenas alguns habitantes resistem, entre eles os primos Argemiro e Ribeiro, que vivem em uma fazenda arrasada:

É aqui, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrida e desmantelada; uma cêrca de pedra-sêca, do tempo de escravos; um rêgo murcho, um moinho parado; um cedro alto, na frente da casa; e, lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão. (*Sagarana*, p. 121).

A descrição textual do ambiente destaca a decadência e o abandono do lugar, em que os dois personagens vivem uma rotina triste e repetitiva:

Há mais de duas horas que estão ali assentados, em silêncio, como sempre. Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, é tôda manhã assim. A preta vem com os gravetos e a lenha. Os dois se sentam no côcho, Primo Argemiro da banda do rio, Primo Ribeiro do lado do mato. A preta acende o foguinho. O cachorro corre, muitas vêzes, até lá na tranqueira, depois se chega também cá para perto. (*Sagarana*, p. 122).

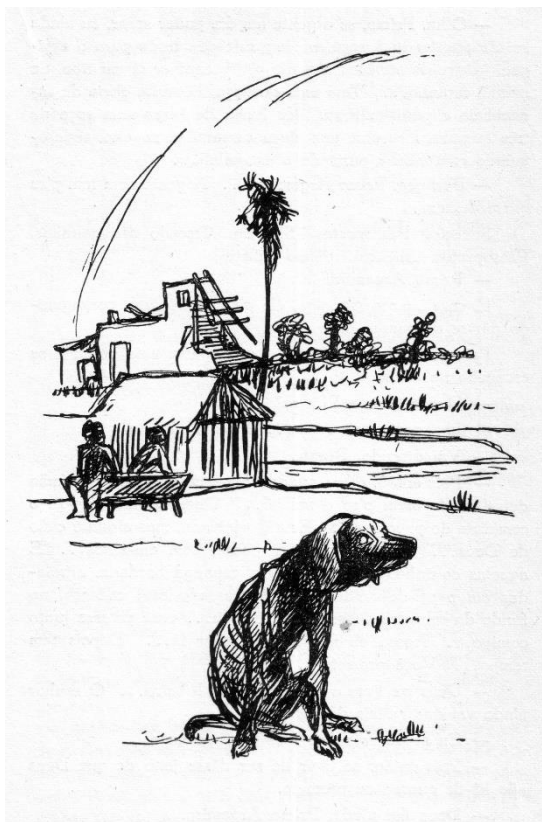


Fig. 171 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 130.

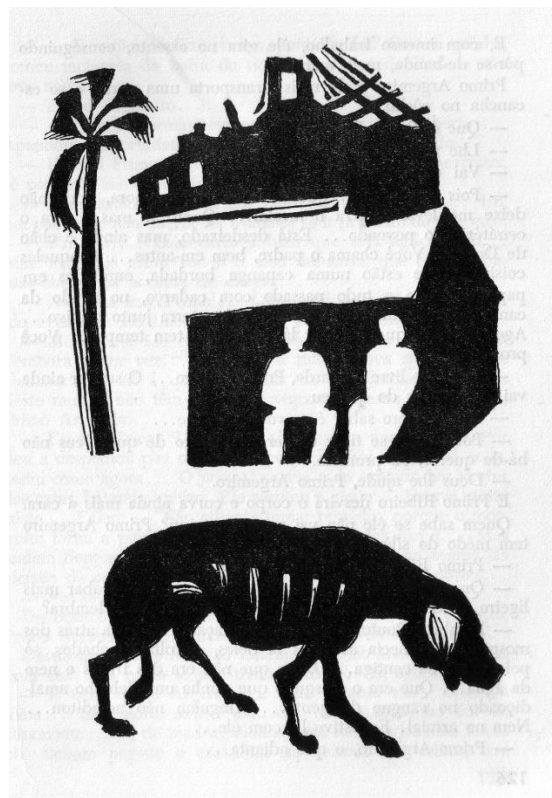


Fig. 172 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 125.

A ilustração incluída na edição de 1958 (Fig. 171) apresenta os três personagens da narrativa: os dois velhos, indiferenciados, tendo ao fundo um casebre, o riacho e a vegetação, assim como uma estrutura decadente, em ruínas; à frente, o cão, de que se veem as costelas. Toda a composição expressa a paralisação e a melancolia do ambiente, com a predominância de linhas horizontais na paisagem, o tamanho estranhamente pequeno do casebre, a construção arruinada ao fundo e, em primeiro plano, a massa escura, compacta e triangular, do cão. Na versão de 1970 (Fig. 172), seguindo o estilo sintético das demais ilustrações, os mesmos elementos são apresentados como massas bidimensionais e silhuetas: a casa é apenas um recorte geométrico, em que se destacam as silhuetas dos dois velhos em branco; a paisagem é reduzida à palmeira: talvez o buriti, visto em outras ilustrações de Poty para os livros de Guimarães Rosa. Na seção superior, a construção em ruínas; na seção inferior, a figura do cão, do qual se pode ver o rabo entre as pernas e as costelas saltadas. A composição, aqui, trabalha a estagnação através de uma estrutura em linhas horizontais e verticais, dando destaque ao branco da página: um branco que, na imagem, parece engolfar e congelar todo o conjunto em uma estrutura estática e rígida.



Fig. 173 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 138.

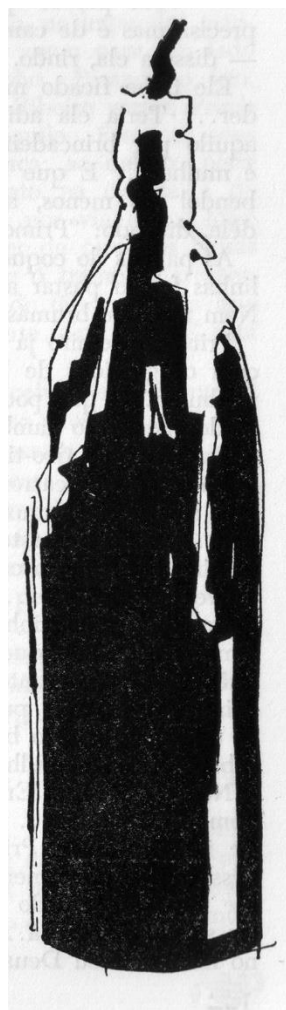


Fig. 174 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 131.

A imagem da garrafa com a vela apagada, páginas adiante (Fig. 173, Fig. 174), funciona como outro sinal indicativo da estagnação a que os dois personagens estão presos, apontando, simbolicamente, para a proximidade da morte: como a vela, também o tempo de Ribeiro e Argemiro já acabou, e eles agora esperam, pacientemente, a chegada da morte, sofrendo os efeitos da febre. O conto encena o diálogo entre os dois velhos, no qual se revela que o Primo Ribeiro foi abandonado pela esposa, Luíza, que tinha fugido com um boiadeiro, há muitos anos. O Primo Argemiro, por outro lado, também sofre a falta de Luíza, por quem tinha sido, secretamente, apaixonado: este amor proibido é motivo de uma culpa torturante, que o levará a confessar os seus sentimentos ao Primo Ribeiro.

Ambos os velhos são torturados pela doença, assim como pela lembrança de Luíza, cuja imagem aparece nas alucinações febris de Ribeiro. Ao longo do diálogo entre os dois personagens, a doença e a mulher são equiparadas como o elemento atormentador,

ideia sugerida em meio a uma estória contada por Argemiro, em que o diabo seduz e leva embora uma moça – paralela, portanto, à história da esposa de Ribeiro. A narrativa de Argemiro tem o poder de evocação da imagem de Luíza, estabelecendo, por outro lado, uma comparação metafórica entre a febre e a mulher (também notada por BENEDETTI, 2008, p. 84):

- Conta o resto da estória!...
- ... “Então, a môça, que não sabia que o môço-bonito era o capeta, ajuntou suas roupinhas melhores numa trouxa, e foi com êle na canoa, descendo o rio...”
- A môça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero... Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse... você lembra?... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente... Mas, acaba de contar a estória, Primo...
- É tão triste...
- Não faz mal, conta!
- ... “Então, quando os dois estavam fugindo na canoa, o môço-bonito, que era o capeta, pegou na viola, tirou uma toada, e começou a cantar:
- “Eu vou rodando
rio-abaiixo, Sinhá...
Eu vou rodando
rio-abaiixo, Sinhá... (Sagarana, p. 134).

Não é em meio às páginas de *Sarapalha* que aparece a ilustração relativa à estória narrada por Argemiro, mas em *Minha gente*, várias páginas adiante, configurando o que já foi apontado antes, que é o entrecruzamento, ao longo do livro, das imagens relativas a cada conto. A comparação entre as versões de 1958 e 1970 apresenta diferenças curiosas: na primeira versão (Fig. 175), o ângulo escolhido para a representação do casal na canoa, assim como a sua orientação dentro da página e relativamente ao texto, favorecem a bidimensionalidade da composição. Já na ilustração de 1970 (Fig. 176), a canoa é vista em escorço, tendo o violeiro no primeiro plano; a própria composição, aqui, com a sobreposição das formas, gera uma espacialidade mais aprofundada. Assim, embora a bidimensionalidade e a estilização sejam características presentes na segunda versão, isso não se configura como uma fórmula estilística estrita; fundamental, na segunda versão, é o emprego de uma técnica que remete à xilogravura e que resulta em um grafismo mais pesado, completamente diverso da técnica do bico-de-pena empregada na versão de 1958.

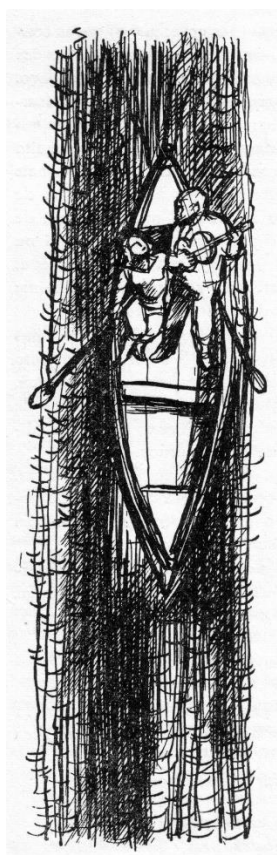


Fig. 175 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 204.



Fig. 176 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 198.

A situação em que os dois personagens se encontram é exemplarmente ilustrada nas vinhetas que apresentam dois rostos, um em frente ao outro, dentro do círculo característico; entre os dois aparece a figura de um cão que corre atrás do próprio rabo (Fig. 177, Fig. 178). Tal comportamento por parte do cão, apesar de não ocorrer em nenhum momento da narrativa textual, funciona como representação emblemática da relação estabelecida entre eles, com a participação da lembrança obsessiva de Luíza – Ribeiro, no trecho citado acima, pede a Argemiro que conte a história que evoca a sua fuga com o boiadeiro – e da doença, que também é metaforicamente associada à figura feminina: eles estão presos em um círculo vicioso, inútil e patético como o cão que persegue o próprio rabo. Benedetti (2008) identificou no comportamento do Primo Ribeiro componentes psicológicos ligados ao masoquismo, expressão da preguiça e da mentalidade atrasada do caboclo brasileiro, como era tematizado no pensamento social da década de 1930:

[...] a narrativa nos oferece a possibilidade de visualizar um funesto círculo vicioso ao qual a personagem está submetida: a doença é agravada por um mecanismo psicossomático e, ao mesmo tempo, retroalimenta o masoquismo; por outro lado, a tristeza e a saudade inerentes à sua personalidade de caboclo retroalimentam e agravam a doença e os sintomas que lhe são correlatos: indolência, desânimo, inanição; e tais sintomas, por seu turno, sustentam as forças da estagnação e do retrocesso social que atuam no sentido de retorno ao estado de natureza. (BENEDETTI, 2008, p. 98).



Fig. 177 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 144.



Fig. 178 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 136.

A ruptura desta situação de estagnação e paralisia é o momento em que Argemiro decide contar ao amigo sobre o seu amor por Luíza, que foi a verdadeira razão que o levou a morar na fazenda do primo:

- Você veio morar aqui com a gente, foi por causa dela, foi?...
- Foi Primo. Mas nunca...
- E foi por isso que você não quis ir-s´embora... depois?... Esperando para ver se algum dia ela voltava, foi?!...
- Não, Primo... isso não!... Não foi nada por causa... Eu também sofri muito... Não queria mais nada no mundo... E foi por conta do senhor, também... Quando ela deixou de estar aqui, eu fiquei querendo um bem enorme ao senhor... a esta casa de fazenda... aos trens todos daqui... Até à maleita!... (*Sagarana*, p. 137).

Incapaz de perdoar o primo, Ribeiro expulsa Argemiro da fazenda, empregando estas suas poucas forças para deixar aquele que havia sido o seu lar por tanto tempo. O cachorro – chamado “Jiló”, termo que metaforicamente traz à tona a amargura da condição espiritual dos dois personagens – fica, então, indeciso entre seguir Argemiro ou permanecer na fazenda:

Primo Argemiro reúne suas forças. E anda. Transpõe o curral, por entre os pés de milho. Os passopretos, ao verem o espantalho caminhando, debandam, bulhentos. O perdigueiro de focinho grosso vem correndo também. Vem, mas

diz que não vem: vira a cabeça, olha para Primo Ribeiro, que lá está sentado ainda, curvado para o chão. O cachorro está desatinado. Pára. Vai, volta, olha, desolha... Não entende. Mas sabe que está acontecendo alguma coisa. Latindo, choramingando, chorando, quase uivando. Porque tem ordem de ser sempre fiel, e não sabe mais, não se recorda mais qual dos dois homens será o seu dono verdadeiro. (*Sagarana*, p. 138).

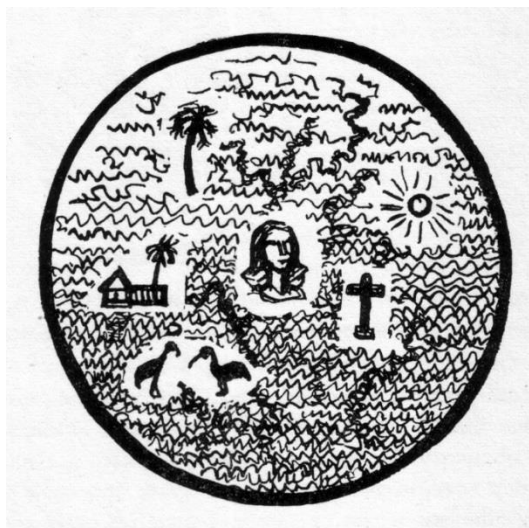


Fig. 179 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 147.



Fig. 180 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 140.

A ilustração reinterpreta, assim, o momento de indecisão do animal, as suas idas e vindas, como uma metáfora da situação estabelecida entre os dois personagens, fazendo uma dupla referência à situação inicial do conto e ao seu desfecho, com a partida de Argemiro. É esta exemplaridade da imagem com relação ao texto, com a referência ambígua a diferentes momentos da narrativa e a representação metafórica em que entram em jogo elementos oriundos do texto e elementos desviantes com relação à narrativa, que estabelece a dimensão emblemática das ilustrações de *Sagarana*, como ocorre em várias vinhetas que o leitor visualiza ao longo da leitura dos contos. Os emblemas, por outro lado, também estabelecem distanciamentos e proximidades com relação à narrativa: assim, na ilustração que fecha o conto (Fig. 179, Fig. 180), vê-se, ao centro, um rosto feminino, representando Luíza; ao seu redor, uma palmeira, a casa, alguns pássaros (referidos ao longo da narrativa, como os passopretos do trecho citado acima), uma cruz – referência à proximidade da morte trazida pela doença – e um sol brilhante. Linhas sinuosas e trêmulas, que não representam nada de identificável em ambas as versões da ilustração, parecem fazer referência à tremedeira que invade todo o ambiente, como é

descrito nas últimas linhas do conto: “É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ”. (*Sagarana*, p. 140).

5.4.5. *Duelo*



Fig. 181 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 149.



Fig. 182 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 141.

Na abertura de *Duelo*, a vinheta emblemática apresenta dois cavaleiros, cada um virado para um lado, sobre uma mão (Fig. 181, Fig. 182) – a mão do destino, segundo a expressão conhecida, ou a mão do narrador, em um enfoque mais voltado para a análise literária. As relações com o texto são bastante evidentes: o conto narra a perseguição mútua entre dois inimigos, Turíbio Todo, o seleiro “papudo, vagabundo, vingativo e mau” (*Sagarana*, p. 141), e Cassiano Gomes, ex-anspeçada da Força Pública, que o seleiro flagra em pleno adultério com sua esposa. Tendo preparado uma emboscada para matar Cassiano, Turíbio acaba matando o irmão daquele, por engano, o que lança os dois personagens em uma longa caçada, empreendida em meio a escaramuças e informações desencontradas – de que a esposa de Turíbio participa ativamente, contando a cada um dos inimigos o movimento do outro –, que levará Cassiano Gomes a sucumbir por conta do agravamento de uma doença cardíaca. Como na ilustração, em que os cavaleiros estão de costas um para o outro, os inimigos jamais se encontrarão; os seus contatos são mediados por diferentes personagens que cruzam os seus caminhos, caminhos que desenham, por sua vez, toda uma geografia sertaneja, intrincada e múltipla como as linhas da palma de uma mão.

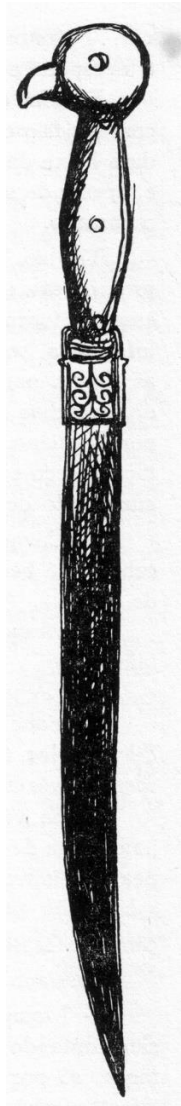


Fig. 183 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 157.

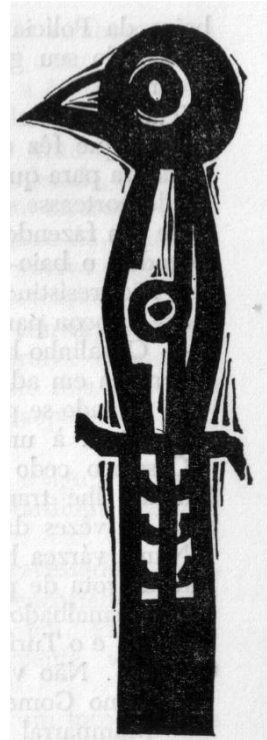


Fig. 184 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 149.

A ilustração seguinte apresenta uma espécie de faca, cujo cabo tem a forma de um pássaro (Fig. 183, Fig. 184), objeto jamais citado no texto deste conto, mas que pode, talvez, ser associado vagamente um objeto referido em *A hora e vez de Augusto Matraga*, como discutiremos mais à frente. Na segunda versão (Fig. 184), a faca é referida metonimicamente pelo seu cabo em forma de pássaro, o que quase impede a identificação do objeto, mas, por outro lado, denota a importância da forma de pássaro aplicada à arma.

Alguns elementos de menor importância no texto podem ser tomados como referência para esta imagem, mas apenas como hipóteses interpretativas em que as

relações entre o texto e a imagem são de ordem metafórica ou, mais especificamente, alegórica. Ao longo do conto, a faca tem duas aparições: na primeira delas, trata-se da “faquinha de picar fumo e de tirar bicho-de-pé” (*Sagarana*, p. 143), única arma portada por Turíbio no momento em que flagra o adultério, o que impossibilita a sua reação imediata diante do rival que, sabidamente, sempre anda armado. A segunda aparição é a faca de picar fumo portada pelo capiau Vinte-e-Um, que, motivado pela gratidão para com Cassiano – que, em seus derradeiros momentos no distante povoado do Mosquito, prestou ajuda à família do capiau –, assume a incumbência de completar a vingança, matando Turíbio. A faca surge no momento em que Vinte-e-Um prepara a execução, tendo encontrado Turíbio retornando para a sua esposa, julgando, erroneamente, que a querela tinha sido encerrada com a morte de Cassiano: “O caguinho tirou a faca e o fumo, o que, na convenção das estradas sertanejas, indica o desejo de puxar conversa.” (*Sagarana*, p. 167). A arma, assim, aparece, ao longo do enredo, ligada a diferentes momentos da vingança mútua empreendida pelos protagonistas, que será conduzida como uma tortuosa jornada através do sertão, em que Cassiano procura saber dos transeuntes o paradeiro de Turíbio:

[...] era só cruzar com um trôço de tropeiros tangendo a burrada, ou alcançar um capinador que ia para a roça, de enxada no ombro, e Cassiano parava, procurando conversa e falando no inimigo com os piores insultos [...] (*Sagarana*, p. 146).

Agora, quando encontrava qualquer mandioqueiro ou qualquer um andejo, tinha lérias e embustes para indagar, sem dar a saber quem era; sim, que passara o tempo de semear notícias, e era abrir os ouvidos e saber do papudo, que precisava de acuar para poder atirar. (*Sagarana*, p. 147).

A estratégia de Cassiano, porém, esbarra tanto na esperteza do seleiro como na imprecisão das informações:

E, dêsse jeito, visto que Turíbio Todo talvez fôsse ainda mais ladino e arisco, durante dois meses as informações foram vasqueiras e vagas, e nunca se soube bem por onde então êles andaram ou por quais lugares foi que deixaram de andar. (*Sagarana*, p. 147).

Como “[...] eram péssimos os voluntários do serviço de informes [...]” (*Sagarana*, p. 147), a vingança se estende no tempo e no espaço, um espaço que é mediado pela linguagem, ou melhor, pelos poderes enganadores da linguagem. A linguagem, além disso, é a mediadora da vingança, que será transmitida ao capiau Vinte-e-Um, seu

executor final. No conto *São Marcos*, no mesmo livro, Guimarães estabelece uma relação metafórica entre os pássaros e a linguagem: “E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem.” (*Sagarana*, p. 238). Além da habilidade comunicativa, efetuada pelo canto, os pássaros também viajam pelo ar, como as palavras: no intrincado sistema simbólico criado pelo autor, portanto, as aves são comparáveis à linguagem, e a imagem da faca com cabo em forma de pássaro pode, portanto, ser entendida como uma alegoria da associação entre a linguagem e a vingança. Trata-se, aqui, de uma hipótese interpretativa: como em outras imagens criadas para *Sagarana*, há uma dimensão enigmática e misteriosa que resiste à análise, deixando espaço à ambiguidade e à incerteza.

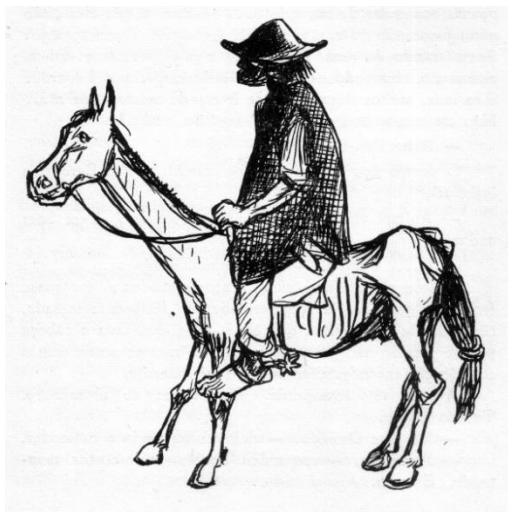


Fig. 185 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 166.



Fig. 186 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 157.

Como ocorre nas ilustrações de *Sagarana*, às imagens de caráter metafórico ou alegórico alternam-se outras ilustrações de caráter mais descritivo, como a que apresenta o capiau sobre o seu cavalo (Fig. 185, Fig. 186). A ilustração é criada a partir dos elementos descritivos fornecidos pelo texto:

Era um cavalinho ou égua, magro, pampa e apequirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em cima.

[...] O capiau, com um sorrisinho cheio de cacos de dentes, ficou olhando para Turíbio, que também o examinava, com uma vontade dôida de rir.

Porque o outro, à guisa de capote, trazia um saco de aniagem, cujas costuras laterais desfizera, enfiada a cabeça por um buraco no fundo; e a bizarra roupagem caía-lhe à frente e às costas, como a casula de um padre a dizer missa. Estava descalço, mas com enormes esporas nos calcanhares, e, para bater, trazia um galho de uvatinga na mão. (*Sagarana*, p. 166).

A versão de 1958 (Fig. 185) apresenta, com razoável grau de detalhes, a figura desproporcional do capiau sobre o cavalo, cujos detalhes anatômicos sinalizam a precariedade e a pobreza do seu proprietário. A versão de 1970 (Fig. 186), nesse sentido, é mais lacônica, exibindo uma figura compacta do cavaleiro e sua montada, em que se observa a presença da espora aludida no texto, mas sem o impacto cômico da primeira versão. Na segunda versão, assim, os aspectos narrativos são deixados em segundo lugar em relação à realização gráfica, cujos sinais visíveis estão presentes nas grossas linhas ao redor das figuras.

Em outra imagem que possui uma relação curiosa com o enredo do texto, vê-se a figura de um pequeno macaco trepado sobre um tronco fino de árvore, animal referido próximo à conclusão do conto, quando Turíbio, enquanto conversa com o Vinte-e-Um – ignorando os seus verdadeiros intentos – se depara com um saguí, apontado pelo capiau:

E, atrapalhado, como quem quisesse mudar de assunto, o capiau mostrou:

– Vigia só!

Nos galhos mais altos do landi, um saguim, mal penteado e careteiro, fazia gatimanhas, chiando e dando pinotes. Os cavaleiros estacaram. Turíbio Todo tirou o revólver e apontou. Mas o macaquinho se escondia por trás do pau, avançando, de vez em quando, só a carinha, para espiar. E Turíbio se enterneceu, e tornou a pôr a arma na cintura.

Enquanto isso, o mico espiralava tronco abaixo e pulava para o vinhático, e do vinhático, para o sete-casacas, e do sete-casacas para o jequitibá; desceu na corda quinada do cipó-cruz, subiu pelo rastilho de flôres solares do unha-de-gato, galgou as alturas de um anelím; sumiu-se nas grimpas; e, dali, vaiou. (*Sagarana*, p. 168).

O macaquinho é mais uma das várias digressões incluídas no conto, marcado, em termos de técnica narrativa, pela ironização dos personagens e do próprio ato de narrar. Para Benedetti – aliás, um dos poucos pesquisadores da obra de Guimarães Rosa a fazer acesso às ilustrações de Poty para refletir sobre o texto roseano –, o saguim se coloca, metaforicamente, no lugar deste narrador distanciado e irônico: “[...] o animalzinho transforma-se no *alter ego* do narrador, que, sempre sustentando o humor que lhe caracteriza a linguagem, metaforiza o vaivém dos movimentos, as atitudes e os sentimentos das personagens.” (BENEDETTI, 2008, p. 113).

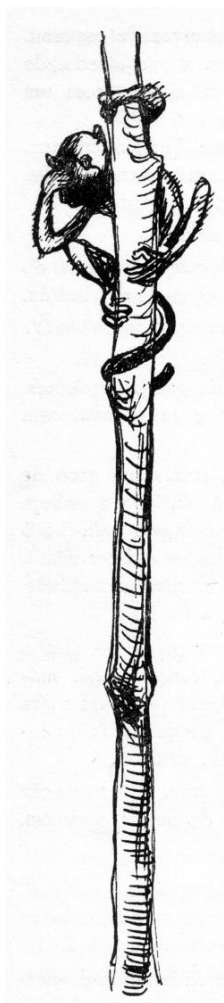


Fig. 187 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 176.



Fig. 188 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 167.

Este processo de alegorização metafórica é levado ao extremo na vinheta que fecha o conto, que mostra uma piranha sobre os fios de luz (Fig. 189, Fig. 190) – ou de telégrafo, segundo Valêncio Xavier, na conversa, citada acima, com Poty (NICULITCHEFF, 1994, p. 118) – que pendem de dois postes. A figura, enigmática mesmo para o ilustrador, parece ter como referência textual a epígrafe do conto, em que diferentes animais disputam qual deles é o mais perigoso:

*E grita a piranha côm de palha,
irritadíssima:
– Tenho dentes de navalha, e
com um pulo de ida-e-volta
resolvo a questão!
– Exagêro... diz a arraia –
eu durmo na areia, de ferrão a prumo,
e sempre há um descuidoso*

*que vem se espetar.
 – Pois, amigas, – murmura o gimnoto,
 mole, carregando a bateria –
 nem quero pensar no assunto:
 se eu soltar três pensamentos
 elétricos,
 bate-poço, poço em volta,
 até vocês duas
 boiarão mortas... (Sagarana, p. 141).*



Fig. 189 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 180.



Fig. 190 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 172.

Recuperando, assim, elementos da epígrafe, o enigmático emblema recoloca em jogo a metáfora dos animais que, como os duelistas do conto, possuem cada um as suas habilidades e espertezas: à violência da piranha sobrepõe-se a calma matreira da arraia emboscada; mais forte do que elas, no entanto, o gimnoto emprega a energia elétrica, capaz de se difundir pela água do poço inteiro. Em relação ao conto, a energia elétrica, com seus poderes de difusão e transmissão, evocados pelo fio de luz do emblema, é análoga à linguagem, também ela com poder de matar: a vinheta, assim, cria um desdobramento alegórico a partir de elementos do conto e da epígrafe, sem, no entanto, apresentar nenhuma relação mais imediata e conclusiva com o enredo em si. A dimensão emblemática, assim, sobrepõe-se ao texto, criando uma espécie de segundo discurso que dialoga com o material literário, estabelecendo aproximações e afastamentos entre o texto e a imagem – como, aliás, previsto pelo próprio autor.

5.4.6. *Minha gente*

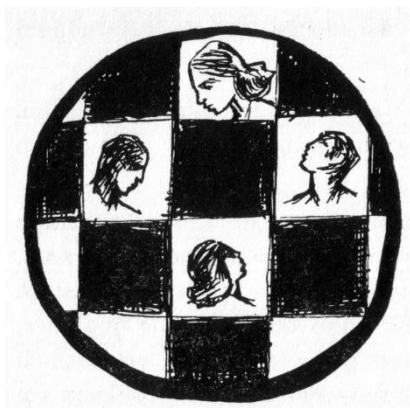


Fig. 191 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 181.

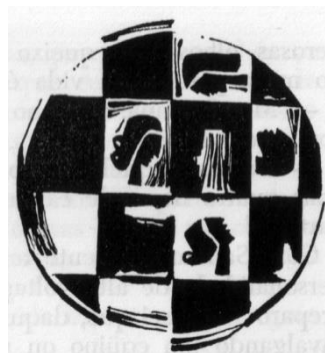


Fig. 192 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 173.

Recuperando aspectos da metáfora do xadrez presente em um dos emblemas de *O burrinho pedrês*, a vinheta de abertura de *Minha gente* apresenta, dentro da moldura circular, quatro rostos humanos ocupando casas do padrão do tabuleiro do jogo, que se observam mutuamente (Fig. 191, Fig. 192). Mais imediatamente identificáveis como sendo dois rostos masculinos e dois rostos femininos na versão de 1958, na versão de 1970 se veem três rostos femininos e um masculino. A metáfora do xadrez tem, neste caso, uma referência direta no texto, em que o narrador-protagonista, logo no início do conto, encontra um velho amigo, Santana, que, como ele, é aficcionado pelo jogo: “Porque o seu fraco, e também o seu forte, é o ‘nobre jôgo’ de xadrez.” (*Sagarana*, p. 174). Entre citações de Homero e jogadas de xadrez, os dois personagens, acompanhados pelo vaqueiro José Malvino, vão em direção à fazenda do tio Emílio, parente do narrador que agora está envolvido em política. A figura do tabuleiro, assim, faz referência ao jogo de xadrez do início do conto, às escaramuças políticas do tio Emílio, e, finalmente, à árdua negociação amorosa entre o narrador e Maria Irma, objeto das suas ambições amorosas e filha do tio Emílio.



Fig. 193 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 186.



Fig. 194 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 178.

Na imagem seguinte, vê-se um cavaleiro contra o sol (Fig. 193, Fig. 194), ilustração que recria, graficamente, a aparição de um cavaleiro pelo caminho: “De brusco, no tope do outeiro que íamos galgando, surgiu um cavaleiro, caído do sol. Ficou parado, um momento, sopesando a vara longa. E era bem um São Jorge, enrolado em claridade amarela e corado de um resplendor carmesim.” (*Sagarana*, p. 182). Na primeira versão (Fig. 193), vê-se nitidamente a silhueta do cavaleiro sobre uma elevação no terreno, tendo por fundo a claridade do sol e do céu; na segunda versão (Fig. 194), o perfil escuro é recortado em linhas brancas contra uma área predominantemente escura na seção inferior e clara na seção superior, e as linhas curvas em volta do círculo escuro que representa o sol parecem sugerir, em composição com a vara, uma foice. A foice é a arma empregada na morte de Bento Porfírio, um dos agregados do tio Emílio, fato que ocorre diante dos olhos do narrador. A segunda versão, assim, parece sugerir, como prolepse, os acontecimentos que estão por vir.



Fig. 195 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 194.

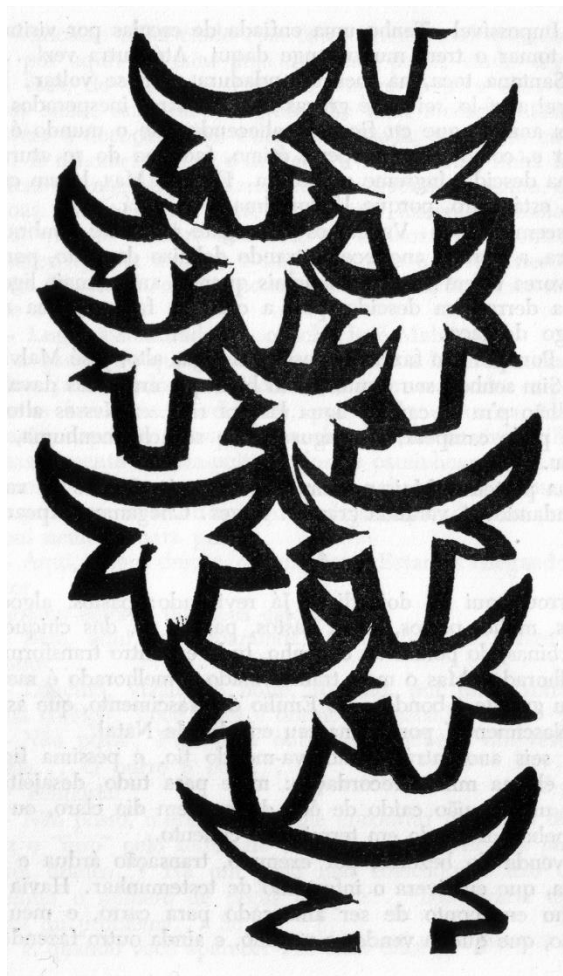


Fig. 196 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 186.

Outras imagens estabelecem relações mais tênues com o texto: na primeira versão, vê-se, na página 194, um grande conjunto de bois sendo conduzido por um vaqueiro (Fig. 195), imagem que é retrabalhada na segunda versão de forma sintética e metonímica, como um agrupamento de cabeças bovinas quase esquemáticas (Fig. 196). Em outras imagens, a representação reúne aspectos paisagísticos (Fig. 197, Fig. 198), evocando o momento em que o narrador se deixa levar pela contemplação da bela natureza ao longo do caminho para a fazenda do tio Emílio, como no trecho abaixo:

Do lado esquerdo, não havia tapume: era mesmo o mato mau, reenchido e imprensado, numa escarpa de folhagens e troncos. À direita, porém, a cerca de arame, meio quilômetro de pasto plano, depois o morro. E, do alto do morro até à base do morro, e da base do morro até à beira da estrada, boi e mais boi. Até encostados na cerca, indiferentes à nossa presença, havia. Alguns, de pé, estavam virados para cá, ruminando. Nós passávamos bem por debaixo do bafo. E o espêso cheiro bovino, mórno, o bom boium – leite-sombra-capim-

couro – melhor que o aroma de selva da outra margem, era um amor. (*Sagarana*, p. 177).

A estas descrições repletas de sinestesia, portanto, correspondem algumas ilustrações de caráter mais descritivo, que na primeira versão assumem um caráter mais mimético e paisagístico, em especial na ilustração que mostra a boiada por trás de uma cerca (Fig. 197), em que o espaço avança ilusionisticamente para o fundo da página. Nas imagens deste conto, predominam, assim, representações que trabalham certos climas e ambientes da narrativa, como pode ser exemplificado pela bela ilustração que representa uma moça de costas, debruçada em uma cerca, atrás da qual se veem alguns buritis contra o céu noturno, onde se destaca uma lua em crescente (Fig. 199, Fig. 200). O momento inexistente no texto, mas a descrição de Maria Irma a coloca em contato com as forças misteriosas, “noturnas”: seu pensamento e seus sentimentos são insondáveis para o narrador, que é manipulado pela prima até o final. Na descrição de Maria Irma, destacam-se os olhos “[...] grandes, pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, electromagnéticos [...]” (*Sagarana*, p. 189), olhos cuja escuridão sugere a sua impenetrabilidade e a sua associação com as forças noturnas ligadas à divindade ou à animalidade – lembrando que na literatura de Guimarães Rosa o animal aparece, muitas vezes, como manifestação do divino:

E reparei que os olhos de Maria Irma são negros de verdade, tais, que, para demarcar-lhes a pupila da íris, só o deus dos muçulmanos, que vê uma formiga preta pernejar no mármore preto, ou o gavião indaié, que, ao lusco-fusco e em vôo beira nuvens, localiza um anú pousado imóvel em chão de queimada. (*Sagarana*, p. 191).

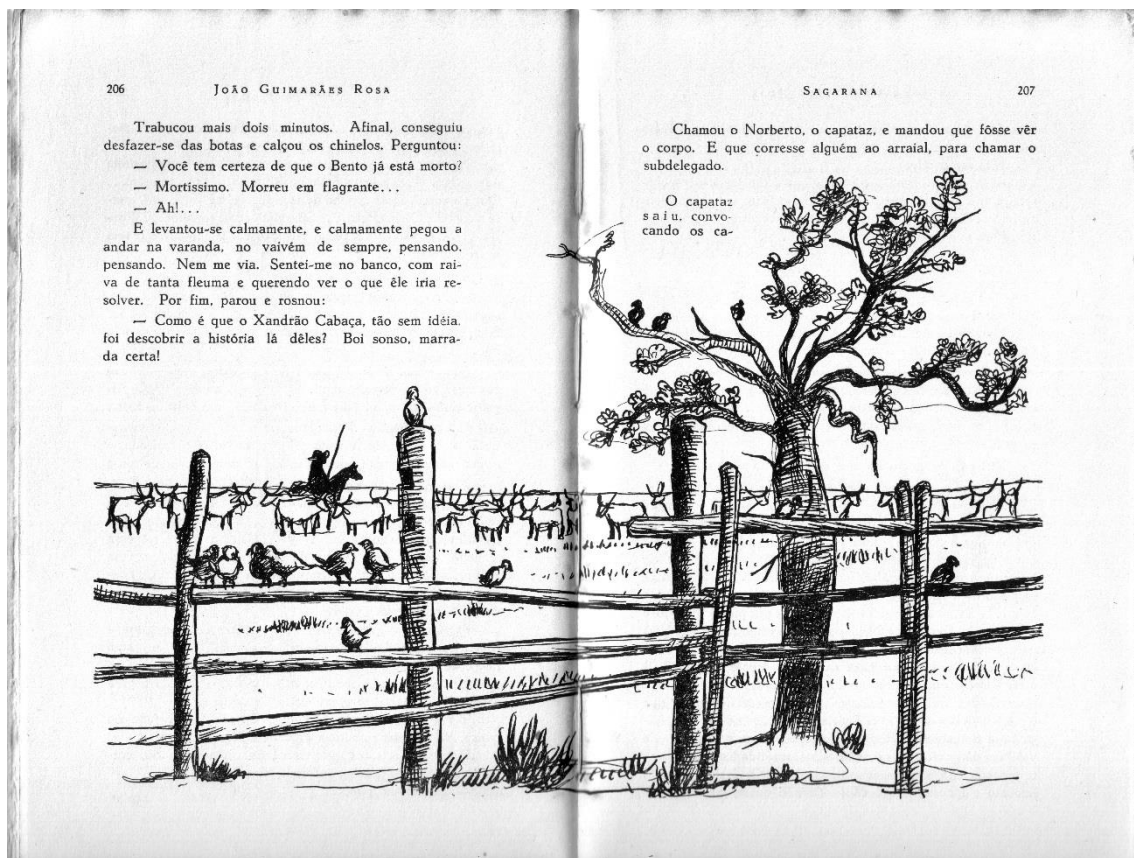


Fig. 197 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 206-207.



Fig. 198 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 195.

A imagem da moça debruçada sobre a cerca, apesar de não possuir nenhuma referência direta no texto, evoca o momento em que o narrador, atormentado pelas atitudes evasivas de Maria Irma, contempla o luar:

Mais sofri, todavia, porque lua havia, uma lua onde cabiam todos os devaneios e em que podia beber qualquer imaginação. Da varanda, eu espiava um pedaço, dado ao luar, de ar claro; as árvores ficavam tão quietas, que aquêlê campo parecia correr, como um vau de riacho raso, de transparência movente. As vacas, àquela hora, mugiam imenso, apartadas dos bezerros. Os dias me cansavam muito, mas eu não conseguia dormir. Pelas frinchas da janela, entrava o mato em insônia, com vozes que eu não entendia.

[...] E pensava, sempre em Maria Irma. (*Sagarana*, p. 218).



Fig. 199 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 213.



Fig. 200 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 203.

Tomando este trecho como ponto de partida, a ilustração pode ser considerada como uma franca contradição com relação ao texto. Por outro lado, a associação entre Maria Irma e o ambiente noturno traz à tona a escuridão dos seus olhos, representante da sua inescrutabilidade para com o narrador, ligada, portanto, à escuridão – sendo que aqui a escuridão não é o lugar do mal, mas sim o lugar do mistério da sensualidade feminina, cujas vozes o narrador não compreende: para Benedetti, o escuro, em *Sagarana*,

simboliza os instintos do homem (BENEDETTI, 2008, p. 137). Não por acaso, portanto, a figura feminina está de costas para o leitor/espectador, negando-lhe a visão dos seus olhos “electromagnéticos”, cuja escuridão é transportada para o ambiente noturno, em que se destacam as palmeiras e a lua – símbolo comumente associado ao feminino, ao noturno e ao misterioso. A imagem evoca, assim, a dimensão instintiva e sensual da mulher, tendo sido inclusive associada a outros personagens femininos de Guimarães Rosa: na 9ª. edição de *Noites do sertão* (ROSA, 2001c), a imagem foi reapropriada, figurando na capa e estabelecendo, dessa forma, uma alusão às mulheres de *Buriti*, em especial à figura de Glorinha, com a sua sensualidade indomável e surpreendente.

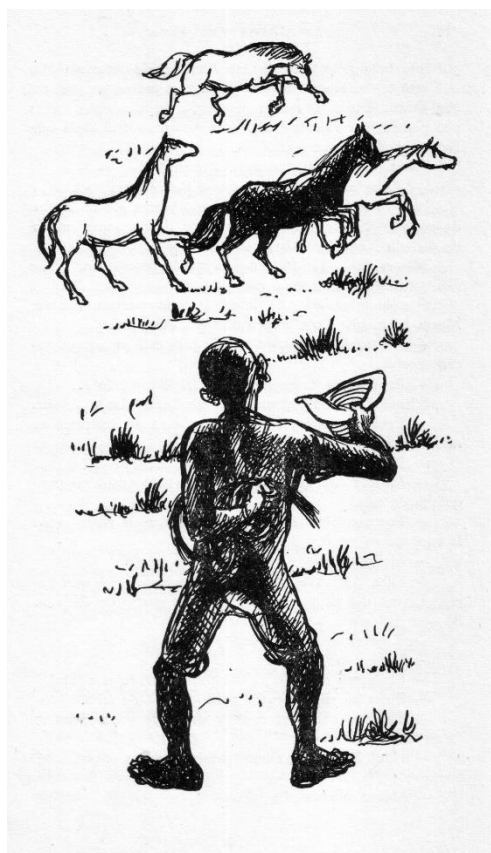


Fig. 201 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 223.



Fig. 202 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 215.

Esta relação com os instintos também pode ser associada à ilustração que representa o Moleque Nicanor no processo de laçar o cavalo Vira-Saia dentre um grande grupo de animais (Fig. 201, Fig. 202):

Fazendo declarações de amor, com vozinha blandiciosa, Moleque Nicanor vai andando devagarinho, em ziguezagues, não diretamente para os animais, mas

para um ponto imaginário, vinte metros à esquerda do bando. Agora assovia e sacode o chapéu com as pedras. (*Sagarana*, p. 211).

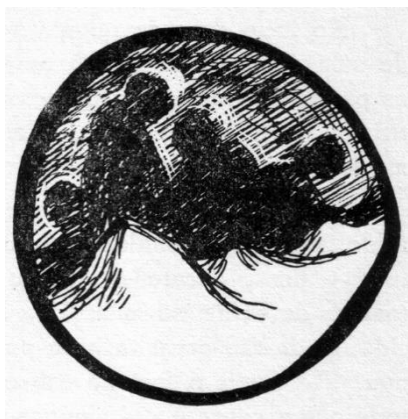


Fig. 203 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 219.



Fig. 204 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 210.

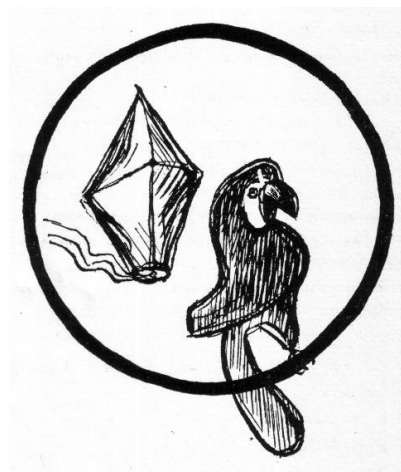


Fig. 205 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 233.



Fig. 206 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 223.

O sucesso do Moleque Nicanor em dominar o cavalo inspira ao narrador um plano para conquistar Maria Irma: visitar a fazenda de Seo Juca Soares, inimigo político do tio Emílio, e cuja filha havia sido a sua “namorada de brinquedo” há tempos atrás. Como todos os planos do narrador, também este está fadado ao insucesso; o ponto importante, aqui, é a associação entre a sedução do cavalo pelo Moleque Nicanor e os planos de conquista do narrador, em que o cavalo aparece como uma figuração metafórica dos instintos amorosos.

Outros dois emblemas – além da imagem do casal no barco, referente ao conto *Sarapalha*, tratada anteriormente – completam as ilustrações incluídas em meio às

páginas de *Minha gente*. Em um deles se vê três morros, tendo por trás quatro silhuetas humanas pouco detalhadas (Fig. 202, Fig. 203). O sentido da imagem é obscuro, enigmático: pode-se, com pouca segurança, lançar a hipótese de que o emblema se refere aos jogos políticos, vários deles eticamente questionáveis, empreendidos pelo tio Emílio pela região. O emblema de fechamento do conto representa um papagaio e um balão (Fig. 205, Fig. 206), e tem como referência os versos cantados por um papagaio, no trecho imediatamente após a contemplação da lua por parte do narrador, que evocam a impossibilidade da concretização do seu amor com Maria Irma:

Mas o único acontecimento mesmo acabrunhante foi produzido por um papagaio, geral e caduco, já revertido ao silêncio, que cochilava em seu poleiro, mas que, um dia, lembrando-se de outrora, entortou a cabeça, me olhou com um ôlho, e, esganiçado, cantou:

“Cadê Mariquinha?

Foi passiá...

Entrou no balão

Virou fogo do á!...” (Sagarana, p. 218-219).

Nas ilustrações para *Minha gente*, portanto, confirma-se o que vem se constatando acerca das ilustrações de *Sagarana*: as imagens estabelecem relações com o texto que passam pelo registro narrativo e descritivo, assim como pelo registro metafórico e alegórico, em um contraponto que inclui, ainda, imagens enigmáticas, cujo sentido resiste à análise.

5.4.7. São Marcos



Fig. 207 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 235.



Fig. 208 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 224.

A abertura do conto seguinte, *São Marcos*, apresenta o círculo recorrente contendo as figuras de uma cabeça humana, de uma coruja e de uma lâmpada de óleo. Na primeira versão (Fig. 207), o conjunto de figuras se destaca contra um fundo escuro, que seria eliminado na versão de 1970 (Fig. 208). As articulações significativas com o conto são, aqui também, de caráter metafórico: ao rosto humano, representante metonímico das crenças e da mentalidade do protagonista-narrador, se contrapõem a coruja – animal ligado à noite e à escuridão – e a lâmpada, que traz a luz, a mesma luz que será perdida (segundo a expressão metafórica comum) pelo narrador sob a influência de um feitiço, coisa em que ele não acreditava no começo da narrativa, apesar das suas várias superstições: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros.” (*Sagarana*, p. 224). A lâmpada desenhada por Poty possui um forte referente na cultura popular, associada ao conto árabe “Aladim e a lâmpada mágica”, em que o objeto é habitado por um gênio; ao figurar dentro do emblema, portanto, traz consigo elementos da narrativa fantástica e do sobrenatural, que no conto se manifestam no feiticeiro Mangolô e na reza brava e proibida de São Marcos, cujos poderes mágicos acabam por salvar o protagonista.

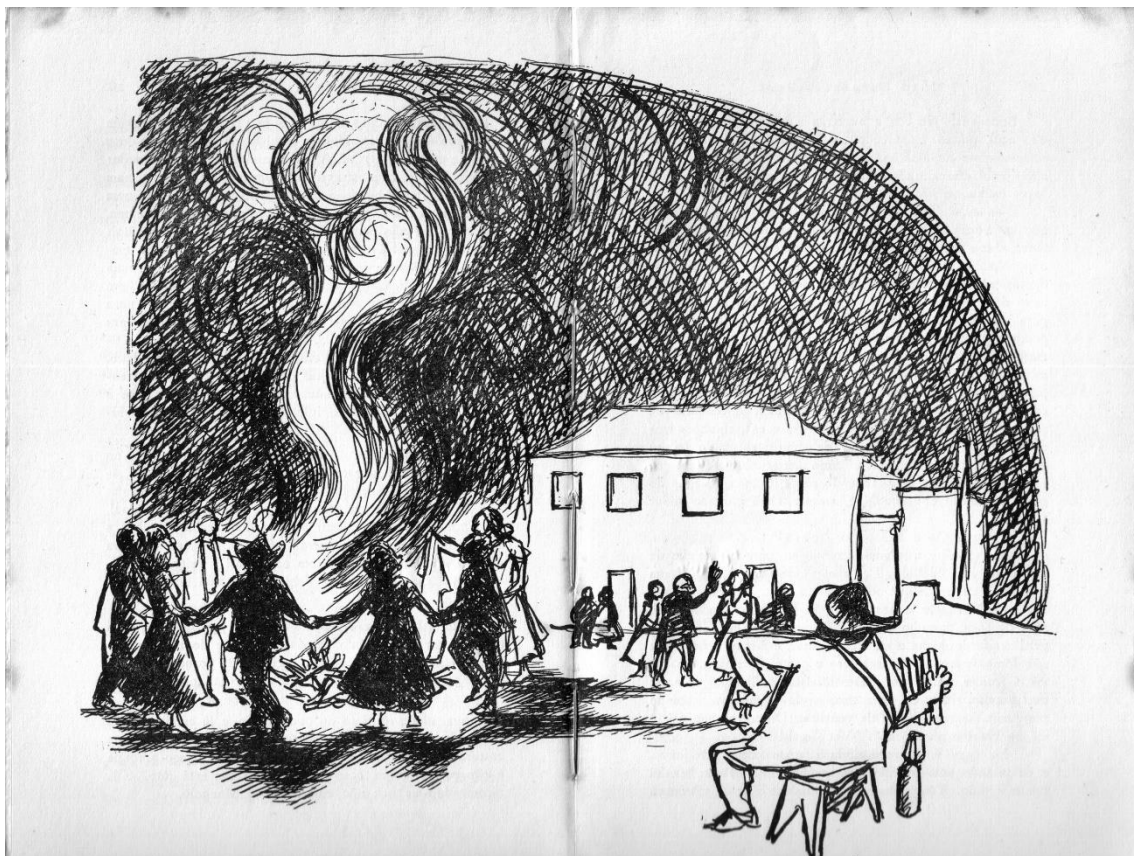


Fig. 209 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 238-239.

A imagem seguinte mostra um conjunto de pessoas de mãos dadas, aparentemente dançando em volta de uma fogueira ao som de uma sanfona, tocada por um sanfoneiro de costas sentado em um banquinho (Fig. 209, Fig. 210). Sem nenhuma relação com a narrativa deste conto específico, como com qualquer outro conto de *Sagarana*, a imagem parece estabelecer uma referência com outros livros de Rosa, em especial com as festas que aparecem em *Uma estória de amor* e *A estória de Léléo e Lina*, incluídos em *Corpo de baile*, publicado em 1956. Também a figura do sanfoneiro é análoga ao desenho que faz parte da contracapa do segundo volume desta edição de *Corpo de baile*, inclusive pelo lapso do ilustrador, que representa o instrumento, visto de costas, com uma única alça transversal cruzando as suas costas, o que, em termos da sua relação com um referente realista, é impossível.¹² A pouca precisão da representação do sanfoneiro em ambas as versões é significativa, por apontar para o fato de que o ilustrador, muitas vezes, opera a

¹² Deve-se observar, à guisa de curiosidade, que em um acordeon real a seção que fica presa ao corpo do instrumentista é tocada com a mão direita; além disso, são necessárias duas alças para manter o instrumento em um eixo longitudinal. Nas ilustrações de *Sagarana*, a seção móvel, que aciona o fole, fica do lado direito, o que só seria possível com o instrumento virado de cabeça para baixo - coisa jamais vista pelo autor deste texto, que na condição de acordeonista amador pede desculpas ao leitor pela meticulosidade impertinente.

partir da memória, buscando criar signos identificáveis pelo espectador, sem necessariamente realizar uma figuração precisa (sempre em termos realistas) do elemento representado. Por outro lado, a imagem incluída em *Sagarana* parece estabelecer pontes de contato entre as diferentes obras do autor, fato que ocorre também em outras imagens do livro, como é o caso do símbolo do infinito associado ao burro Sete-de-Ouros, que também aparece no final de *Grande sertão: veredas*.



Fig. 210 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 226.

Voltando a *São Marcos*, a feitiçaria aparece graficamente materializada na figura do boneco que tem uma agulha espetada no pé (Fig. 211, Fig. 212), elemento referido textualmente em uma anedota que o narrador ouviu da criada Sá Nhá Rita Preta:

... e a lavadeira então veio entrando, para ajuntar a roupa suja. De repente, deu um grito horrendo e caiu sentada no chão, garrada com as duas mãos no pé (lá dela!)... [...] Aí ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de vôo... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cêra, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...” (*Sagarana*, p. 225-227).



Fig. 211 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 241.



Fig. 212 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 230.

A imagem, portanto, assume uma relação direta com a narrativa do conto, em que vários causos de feitiçaria são relatados, sempre sob a perspectiva dúbia do narrador, que afirma, contraditoriamente, não acreditar em feiticeiros, apesar das suas várias práticas supersticiosas. O seu desprezo pelos feiticeiros o leva a provocar o feiticeiro Mangolô, que vive em uma cafua em que há um chiqueiro:

E fui, passando perto do chiqueiro — mais uma manga, de tão vasto, com seis capadões super-acolchoados, cegos de gordura, espapaçados, grunhindo, comodistas e educados malissimamente. Comer, comer, comem de tudo: até cobra — pois nem prêsa de surucucu-tapê não é capaz de transfixar-lhes os toucinhos. Mas, à meia-noite, não convém a gente entrar aqui, porque todo porco nessa hora vira fera, e até fica querendo sair para estraçalhar o dono ou qualquer outro cidadão. (*Sagarana*, p. 231).

Os ameaçadores suínos são um sinal do perigo a ser enfrentado pelo protagonista, que, acometido de uma misteriosa e completa cegueira no meio do mato, recorre à milagrosa reza brava de São Marcos para se salvar, sendo sobrenaturalmente guiado, entre outras coisas, pelos sons emitidos pelos porcos do feiticeiro, o que permite que este seja

atacado pelo protagonista e que o feitiço seja suspenso. Como ocorre em outros momentos de *Sagarana*, a imagem que representa o chiqueiro, tendo ao fundo a cafua e a figura pouco detalhada do seu morador (Fig. 213, Fig. 214), está incluída mais adiante, entre as páginas de *Corpo fechado*, que é o conto seguinte, realçando mais uma vez esta espécie de “costura” entre as diferentes narrativas, contribuindo para a unidade geral da obra.

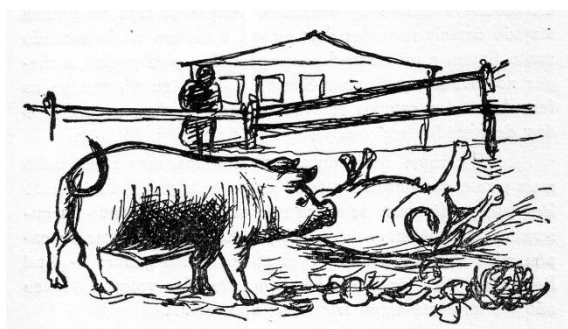


Fig. 213 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 285.

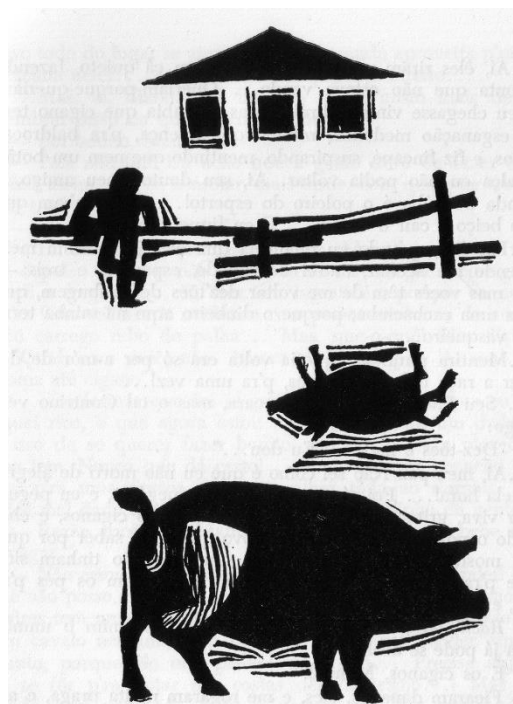


Fig. 214 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 275.

Por outro lado, como no caso da ilustração do sanfoneiro e do grupo de dançarinos em volta da fogueira (Fig. 209, Fig. 210) – que, note-se, remete ao emblema de abertura de *A volta do marido pródigo*, por conta da alternância entre as figuras femininas e masculinas de mãos dadas, em uma dança circular –, as imagens também criam diálogos com outras obras de Guimarães Rosa: é nesse sentido que pode ser entendido o emblema do buriti (Fig. 215), representado de forma estilizada, mas reconhecível pelas folhas agudas e pelo cacho de frutos. Em *São Marcos*, o protagonista tem o costume de passear pelo mato com o único objetivo de contemplar a exuberância da natureza, com suas plantas, seus animais, seus insetos. Nesta contemplação destaca-se a sua admiração pelas “árvores tutelares” presentes em uma clareira perto de um lago, tematizadas por Roncari como uma representação alegórica da teoria roseana dos três amores, ligada à tradição platônica e neoplatônica (o *amor ferinus*, o *amor humanus* e o *amor divinus*; cf. RONCARI, 2004, p. 134-137). O buriti, no entanto, árvore recorrente na obra de Rosa,

não figura entre as espécies vistas pelo narrador; a sua presença em *Sagarana*, portanto, estabelece uma relação com outras obras do escritor, em especial com a novela *Buriti*, de *Corpo de baile*, em que uma árvore específica – o buriti grande – é, segundo Ronaldo de Melo e Souza (2008, p. 216), o eixo ao redor do qual orbitam os comportamentos humanos.

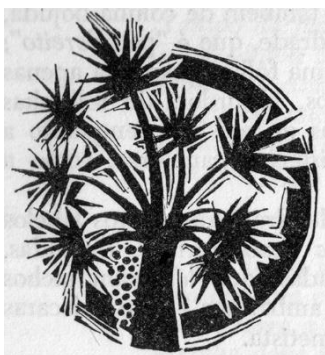


Fig. 215 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 242.

Segundo Paulo Rónai, na sua introdução a *Noites do sertão*, o buriti é, na obra de Rosa, “[...] ponto de referência e sinal de demarcação, emblema e símbolo” (in ROSA, 2001c, p. 17). O emblema presente em *São Marcos*, assim, traz à tona toda a visão da natureza que se faz presente na obra do escritor, em que esta possui uma relação direta com a vida espiritual do homem, como bem percebeu Mônica Meyer ao estudar as cadernetas de viagem de Guimarães Rosa em suas viagens pelo sertão:

No que diz respeito à produção literária de Guimarães Rosa, pode-se dizer que a natureza não se apresenta como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação, mas está dentro de cada personagem e cada um faz sua natureza. A narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelace com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade. (MEYER, 2008, p. 25).

Esta constatação de Meyer também pode se aplicar à representação da natureza nas ilustrações de *Sagarana*, que, como temos visto até agora, assumem sentidos não apenas narrativos, mas também metafóricos, alegóricos e mesmo metafísicos. Em *São Marcos*, a natureza também é suporte do fazer literário: em uma “sub-estória” que compõe a intrincada rede discursiva do conto, o protagonista e um desconhecido, referido

apenas como “Quem-será”, empreendem um desafio poético escrito sobre o caule de alguns bambus que se encontram pelo caminho:

Os bambús! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos vãos do vento.

Bem perto está o bosque, e eu me entorto de curiosidade; mas vai ser a última etapa: apenas na hora de ir-me embora é que passarei para ver os meus bambús. Meus? Nossos... Porque eles são a base de uma sub-estória, ainda incompleta.

Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambús. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

*“Teus olhos tão singular
Dessas trancinhas tão preta
Qero morrer eim teus braço
Ái ferosa marieta”.*

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrêlas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglathphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanecherib.*

E era para mim um poema êsse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas eriçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. (*Sagarana*, p. 236-238).

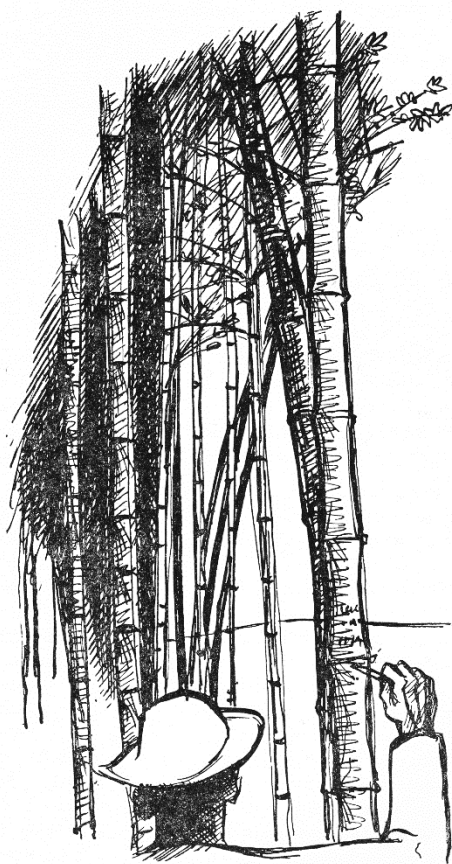


Fig. 216 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 255.



Fig. 217 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 244.

A enigmática “sub-estória” é tema de uma das ilustrações do livro, mostrando um bambuzal e um homem que escreve sobre um dos caules (Fig. 216, Fig. 217). O chapéu e a ausência de sapatos, na segunda versão (Fig. 217), em que ele é visto de corpo inteiro, faz supor que seja uma representação do desconhecido desafiador do protagonista, o “Quem-Será”, cuja linguagem revela ser ele uma pessoa humilde e de pouca educação; o narrador, ao contrário, revela possuir uma cultura erudita, ligada à leitura dos clássicos e de obras em língua estrangeira. Os bambus, neste caso, são o suporte da escrita – a escrita sendo, portanto, *inscrita* diretamente sobre o elemento natural, que, como nota Meyer, está diretamente entrelaçado com a realidade espiritual humana. O suporte da escrita coloca em relevo a sua realidade material, o aspecto físico da palavra, que Rosa destacou em carta à tradutora estadunidense Harriet de Onís em referência a este trecho do conto:

O que no trecho, o autor quer explicar é sua crença no poder misterioso das palavras – no poder da palavra – independentemente de seu simples e mero significado. O narrador explica porque escreveu, no bambu, os nomes dos reis

assírio-babilônicos: foi como se praticasse um puro ato poético. Empolgado pela forma – rebarbativa, barbar, estranha, forte, incomum, bizarra – desses nomes em si, com o poder de estimularem, gratuitamente, a sua imaginação estética, de fazerem vibrar a sua sensibilidade poética. Os nomes, o aspecto físico dos nomes, por si, valendo por sua forma (*Phonopea*). (apud VAZ, 2012, p. 88-89).

Os bambus, assim, são o lugar desta inscrição material, em que a poética se materializa. É esta referência que embasa a hipótese de que as faixas em verde, nas capas de *Sagarana*, são, na realidade, representações estilizadas de caules de bambu, sobre as quais figuram os emblemas que povoam o interior do livro – estabelecendo, assim, uma relação alegórica entre os bambus e o próprio suporte do texto, que é o livro como objeto material: a capa, nesse sentido, pode ser entendida como a superfície “envernizada” e “lisíssima” (embora não “jalde”, ou seja, amarela, como no texto, mas sim verde) sobre a qual são inscritos os emblemas da ficção roseana. Já nos datiloscritos de *A boiada*, que reúne as notas de uma travessia de gado feita por Guimarães Rosa em companhia de vários vaqueiros, em 1952, aparece uma referência sutil à capa de *Sagarana*, em meio a uma descrição vívida da paisagem natural:

Coleios de serras, verdes e azuis.

Sombras de nuvens.

À esquerda, um canavial, muitíssimo verde, – que é redonda clareira no centro de um capão (capa de *Sagarana*!). Pedra engastada em pedra (esmeralda, etc.). (ROSA, 2011, p. 149).

A lembrança da capa de *Sagarana* remete, assim, ao elemento vegetal e ao verde; em *A boiada* não se fala de um bambuzal, mas de um canavial, mas a coincidência da forma e cor das duas plantas – o verde, a sua conformação longilínea, vertical – é sugestiva. A enigmática anotação de Rosa em meio à viagem com os vaqueiros fica, aqui, como pergunta irrespondida; em todo caso, a presença das formas em verde nas três versões da capa do livro é um sinal da sua inequívoca importância simbólica para o autor.

O emblema que fecha o conto (Fig. 218, Fig. 219) apresenta as figuras de reis babilônicos ou assírios, com as barbas e coroas, além do cetro curvado, que os caracterizam, símbolos do poder terreno que ficou no passado, referidos no texto do conto. A estranha inclusão dos nomes dos “reis leoninos” no corpo do texto, a que é atribuída uma dimensão poética que evoca o misterioso e o enigmático, confirma a visão

do autor sobre a literatura, como atestado nas suas cartas ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003, p. 238).



Fig. 218 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 266.



Fig. 219 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 225.

Aquilo que aparece no texto “só, só por causa dos nomes” – reduzidos, portanto, à sua potencialidade poética, à materialidade da palavra despojada dos seus referentes propriamente reais ou históricos – é transmutado, no trabalho gráfico, precisamente através dos seus elementos referenciais: é a dimensão propriamente “glosante” das ilustrações, capaz de rearticular o texto em suas mais diversas evocações significantes.

5.4.8. *Corpo fechado*

Na abertura de *Corpo fechado*, o emblema do equilibrista sobre a corda (Fig. 220, Fig. 221) alude metaforicamente às vicissitudes por que passa o protagonista, Manuel Fulô, desde o seu convívio com os ciganos, com quem aprende as artimanhas do negócio com cavalos e a quem depois enganará, passando pelo episódio central do conto, o enfrentamento com o valentão Targino, chegando então ele mesmo à condição de valentão do lugar, porém “manso e decorativo” (*Sagarana*, p. 286). No início do conto,

em que se contam as histórias dos vários valentões do lugar, figura precisamente a noção de queda: “José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço” (*Sagarana*, p. 256); por outro lado, o emblema evoca também o célebre funâmbulo do *Zaratustra* de Nietzsche, louvado por ser a expressão daquele que, sem medo, enfrenta o perigo, realizando a metáfora do homem como “transição” e “ocaso”: “O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo.” (NIETZSCHE, 1989, p. 31). A referência é possível, já que o filósofo alemão fazia parte das leituras de Guimarães Rosa, como demonstram várias notas manuscritas nos livros de Nietzsche da sua biblioteca pessoal (cf. BONOMO, 2010); o equilibrista do escritor brasileiro, no entanto, equilibra-se entre a esperteza e o sobrenatural, que o salvará do confronto final com o violento Targino. Portanto, se existe uma referência a Nietzsche neste desenho, é uma referência de caráter irônico: o funâmbulo de Rosa sobrevive graças a forças que são da ordem do sobrenatural e, mais especificamente, da crença em um procedimento mágico, coisa bem distante dos ensinamentos do profeta criado pelo filósofo alemão.



Fig. 220 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 267.



Fig. 221 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 256.

A sua convivência com os ciganos é ilustrada em uma imagem que apresenta um homem junto a um tacho (na segunda versão, o tacho está nas mãos do homem), tendo ao fundo algumas tendas, cavalos e outras pessoas (Fig. 222, Fig. 223): “P’ra negócio de consertar fundo de tacho e de gramar no cabo do martelo p’ra fazer caldeirão, não vê que eu dava confiança!... Mas, ôpa! Que beleza de gente p’ra ser esperta!...” (*Sagarana*, p. 268). Trata-se da única ilustração de caráter mais diretamente narrativo neste conto;

outras duas ilustrações relativas a outros contos também estão incluídas entre as páginas de *Corpo fechado*.

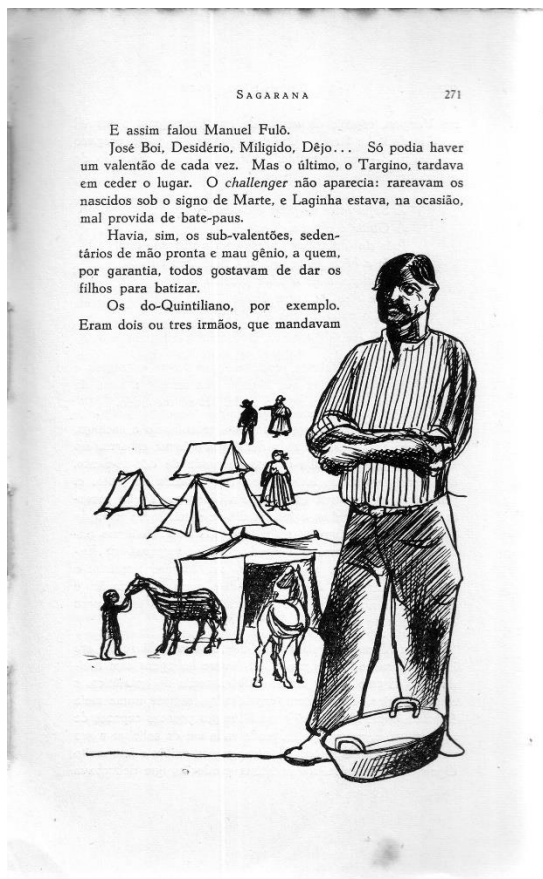


Fig. 222 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 271.

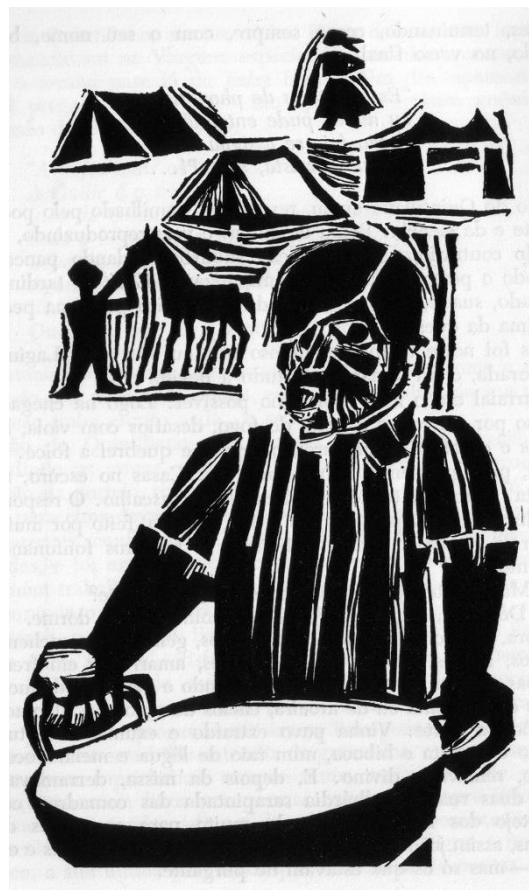


Fig. 223 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 262.

Evocando elementos metafísicos e simbólicos, também figura nas páginas do conto um dos mais belos emblemas de *Sagarana*, que representa uma ave caindo sobre um punhal (Fig. 224, Fig. 225), referida por Poty como “marca de abrir porteira” (in NICULITCHEFF, 1994, p. 118). A imagem alude, metaforicamente, ao enfrentamento do perigo por parte de Manuel Fulô, de quem o valentão Targino exigiu que lhe concedesse uma noite de amor com sua noiva. Para proteger a honra da moça, Manuel Fulô – até então acuado pelo medo e escondido na casa do narrador – aceita a proposta de Antonico das Águas (ou das Pedras), “curandeiro-feiticeiro” que realiza um feitiço de proteção em troca da Beija-Fulô, a besta ruana a que o protagonista é apegado. Depois do procedimento, feito em quarto fechado, Manuel Fulô sai transfigurado: “[...] Manuel Fulô saiu primeiro. Surgiu como uma surpresa, transmudado, teso, sonambúlico. Abrimos

caminho, e êle passou, para a rua. Ia do jeito que os carneiros investem para a ponta da faca do matador. Vi-lhe um brilho estricto, nos olhos.” (*Sagarana*, p. 284). O carneiro textualmente referido – também uma metáfora – é transmutado em ave, na imagem; animal, aliás, prenhe de evocações simbólicas na obra de Guimarães Rosa. Como se demonstra em *São Marcos*, os procedimentos da magia são comparáveis à linguagem: os processos simbólicos são capazes de gerar efeitos materiais, religando o espiritual e o material, o céu e a terra, protegendo o frágil Manuel Fulô das balas disparadas por Targino, que será morto – a facadas – pelo protagonista, tomado de súbita coragem e incrível sorte que o faz escapar dos vários tiros disparados pelo valentão.

Como na abertura, a vinheta final fecha o conto em chave irônica, mostrando, na edição de 1958, uma cabeça que emerge de um pescoço fantasticamente longo, pairando sobre uma sela de cavalo (Fig. 226); na edição de 1970, a imagem é sintetizada de forma a reduzir o elemento humano ao rosto em perfil, com um pescoço apenas sugerido (Fig. 227). Na narrativa, a sela aparece como um objeto de propriedade de Antonico das Águas (ou Toniquinho das Pedras, entre outras variantes) e cobiçado por Manuel Fulô, que conta a sua história ao narrador, entre várias cervejas:

– Não estou bêb´do, nada. Estou é com raiva, já falei! Fico que não posso, de jeriza, quando magino que o Toniquinho das Pedras tem uma sela mexicana boa, encostada, porque êle não tem cavalo nenhum, nem bêsta!... Podia me vender aquela, barato, porque êle não precisa de arreoio... Precisa algum? Só se for p´ra botar nas costas dêle-lá-mesmo...! Mas não vende, nem por nada, e eu já peguei qual é a manha dêle: é porque êle quer apanhar a minha Beija-Fulô! Desaforo!... Não pega a minha mulinha, nem a trôco de uma mina de brilhante!... Nem se ela, Deus a livre guarde, morresse, o que não é bom falar, eu nem o couro não havia de vender p´r´aquê judeu!... (*Sagarana*, p. 277).

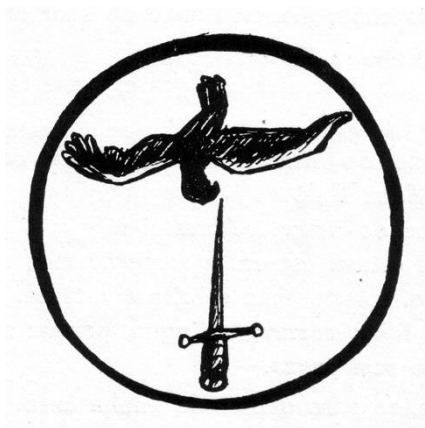


Fig. 224 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 292.



Fig. 225 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 281.

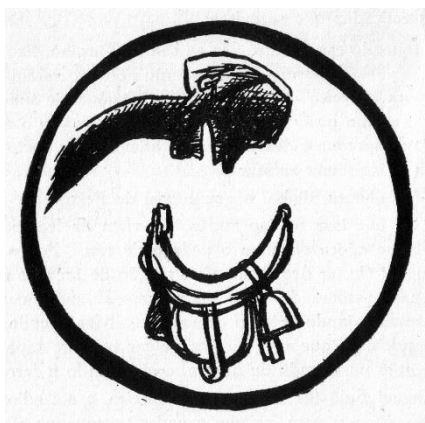


Fig. 226 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 298.



Fig. 227 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 286.

Apesar das bravatas, Manuel-Fulô acaba por trocar a sua mula de estimação pelo feitiço que, supostamente, salva a sua vida; a imagem, assim, assume um viés irônico, já que, no final do conto, o protagonista fica sem a mula e também sem a cobiçada sela. A conclusão da narrativa o apresenta como um “valentão manso e decorativo” (*Sagarana*, p. 286), que de vez em quando pede a mula emprestada a Antonico das Águas,

[...] e dava trabalho ao povo, bloqueando a rua Direita, galopando e disparando, para cima, tiros de mentira ou de verdade, e gritando, até adormecer, abraçado à tábua-do-pescoço da mula:

– Conheceu, gente, o que é sangue de Peixoto?!... (*Sagarana*, p. 286).

Ressalta-se assim, na imagem, o elemento irônico da narrativa, manifestado também na sua forma tortuosa e ambígua: por três vezes o narrador afirma que “foi então que a história começou”; o valentão é vencido, mas por alguém que se torna um valentão apenas decorativo, ou seja, ficcional; a sela, cobiçada pelo protagonista, sequer passa perto da sua posse, e, ao contrário, é o dono da sela que obtém a mula de estimação de Manuel Fulô. O riso, portanto, estampado no rosto da vinheta de 1970, é um riso irônico, que nasce das inversões de expectativas conduzidas pela narrativa.

5.4.9. *Conversa de bois*



Fig. 228 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 299.



Fig. 229 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 287.

Em *Conversa de bois*, a vinheta de abertura evoca o insólito e o misterioso: de um lado se vê um rosto humano com uma expressão de horror; do outro se veem as cabeças de três bois (Fig. 228, Fig. 229). Na versão de 1958, o rosto parece iluminado por baixo, intensificando a expressão facial¹³; por outro lado, na versão de 1970 o rosto é sintetizado através das linhas mais espessas do branco sobre o preto, o que cria uma forma algo desarticulada, em que se pode divisar a boca aberta e o rosto contraído num ricto de horror. Assim, se a primeira imagem é expressiva, a segunda é francamente expressionista, incluindo as representações esquemáticas das cabeças dos bois, que na versão anterior são representadas de forma mais realística. A vinheta, como epígrafe visual, cria uma expectativa que se confirmará na conclusão do conto, em que ocorre uma espécie de identificação mental entre o menino Tiãozinho e os bois que puxam o carro, resultando na morte de Agenor Soronho, o carreiro que destrata o garoto e os animais; a dimensão fantástica da narrativa, assim, é sugerida pela estranha iluminação presente na versão de 1958, assim como pelo rosto distorcido da versão de 1970.

O emblema seguinte, na versão de 1970, apresenta vários carros de boi em tamanho diminuto, indo em diferentes direções dentro do círculo característico (Fig. 230), tema que repete uma das figuras da contracapa (na edição de 1958, esta figura aparece

¹³ Em termos técnicos, observe-se ainda que vários elementos da imagem são obtidos através da eliminação do material, gerando agrupamentos de finas linhas brancas, riscadas sobre o preto. Isso demonstra que certos procedimentos técnicos da versão de 1958 já prenunciam aspectos estilísticos e técnicos da versão de 1970, em que, como comentado acima, a imagem é obtida principalmente por eliminação, como na xilogravura (ou qualquer outra técnica análoga).

apenas na contracapa). Proporcionando uma espécie de visão à distância, a imagem remete a um trecho da narrativa que apresenta a paisagem vista como um brinquedo por um narrador onisciente e onipotente:

Com o céu todo, vista longe e sol claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras, várzea, vale, árvores, lajeados, verde e côres, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: pôsto no dorso da mão da serra, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado, de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. (*Sagarana*, p. 303).

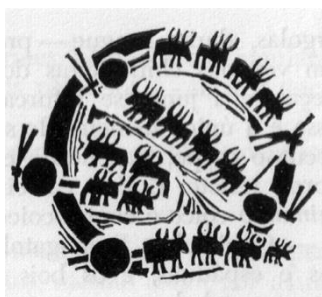


Fig. 230 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 295.

O trecho, que destoa do conjunto do conto – dominado, em sua maior parte, pela alternância entre os pensamentos de Tiãozinho e dos bois, inserindo-se portanto na perspectiva dos personagens, digamos, “ao nível do chão” –, recebe, neste emblema, uma concretização visual em que as figuras aparecem dentro do círculo como, no texto, “dentro do globo de um olho gigante”, minúsculas; e desta perspectiva, tanto os homens quanto os bois são meros brinquedos. O belo trecho descritivo, assim, é convertido em um símbolo da pequenez dos homens e dos animais, que se identificam diante de uma perspectiva onisciente e totalizadora.

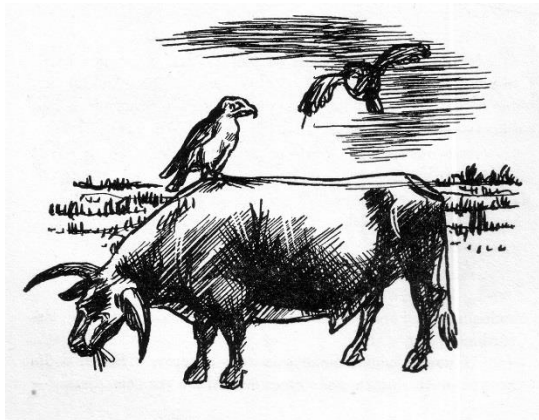


Fig. 231 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 320.

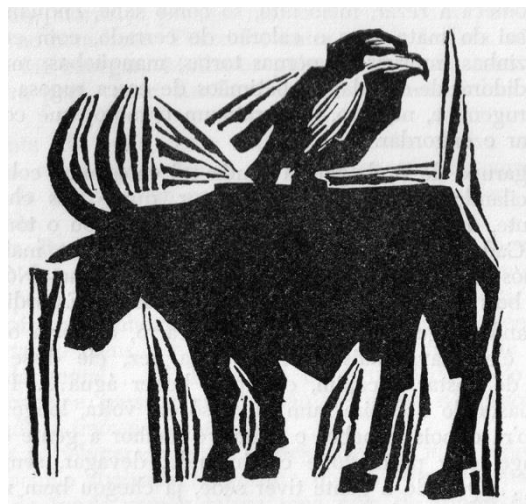


Fig. 232 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 305.

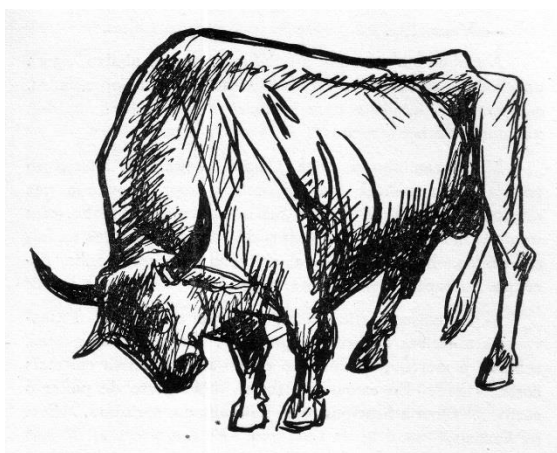


Fig. 233 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 323.

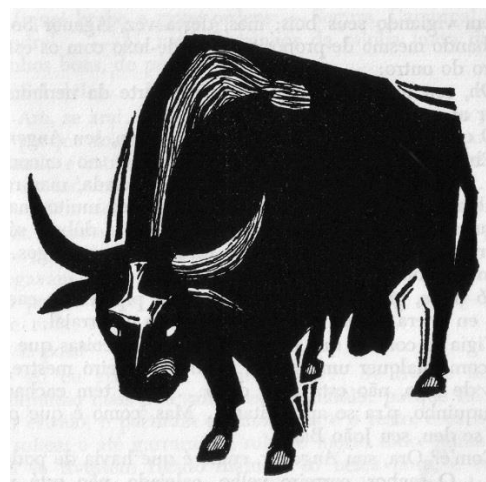


Fig. 234 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 313.

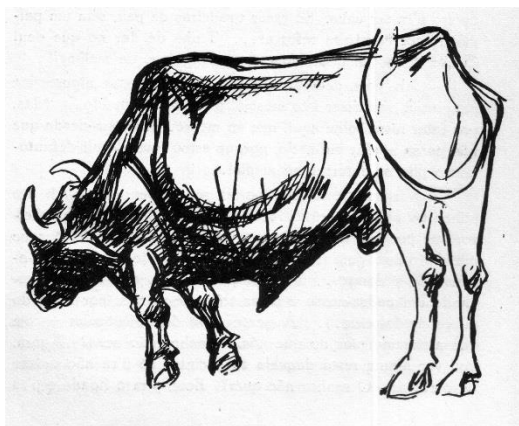


Fig. 235 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 330.



Fig. 236 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 316.

Esta identificação é um dos aspectos cruciais da narrativa, e aparece tematizada em outro conto de Rosa, *Meu tio, o iauaretê*, em que o personagem-narrador, matador de

onças por profissão, após um longo relato, transforma-se ele mesmo no animal que antes caçava. Em *Conversa de bois*, Rosa explora, em primeiro lugar, a possibilidade do uso da linguagem pelos animais, na seguinte abertura textual:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carôchas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em tôda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (*Sagarana*, p. 287).

Já na sequência de artigos intitulados *Com o vaqueiro Mariano*, publicados entre outubro de 1947 e março de 1948, os animais aparecem dotados de capacidades expressivas e comunicacionais:

Abriguei-me a um ângulo de cerca, e os bezerros estreitam seu clamor. São sons que abrangem tudo: ronfios, arrúos, balidos, fungos de cuíca, semi-ornejos, úivos doentes, cavos soluços pneumáticos. Dói na gente o desamparo dêles, meninos grandalhões, profissionalmente expulsos do leite e calor que lhes pertencem. Suplicam ou insistem, exigem dizem coisas. Uns despregam um múo tremido, berberram como cabras. Outros gaguejam agudo, mugêmem. Bradam mais que as vacas. Essas estão bem longe, acolá dos grandes currais. Só a espaços respondem. Donde a onde, muge uma. (ROSA, 1948, p. 1).

Assim, os bezerros são “meninos” que “dizem coisas”, a que as vacas respondem: não se trata propriamente de uma humanização dos animais, mas de uma concepção do mundo em que há uma continuidade entre homens e animais, ou melhor, entre homem e natureza. Como bem percebeu Mônica Meyer, entre o homem e a natureza a relação é de reciprocidade, e a natureza se acha dentro do próprio homem: “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001b, p. 325). Esta, aliás, é uma problemática que escapa a algumas abordagens mais recentes de caráter histórico-sociológico da obra do escritor mineiro, em que se tematiza o retorno a um estado de natureza como um elemento ameaçador, retrógrado, capaz de reduzir o ser humano a um estado de animalidade, violento e irracional (como em RONCARI, 2004 e BENEDETTI, 2008). Muito pelo contrário, a animalidade, assim como a natureza, se faz presente em todas as dimensões do universo roseano, servindo tanto à tragédia como à redenção. Esta ambiguidade se faz presente de forma explícita em *Conversa de bois*, em que a conclusão do conto, com a morte do carreiro Soronho – causada pela cooperação psíquica e sobrenatural entre o guia Tiãozinho e os bois –, é, para o garoto, ao mesmo tempo um crime, uma vingança e a redenção. Daí que a relação

entre o garoto e os bois seja fraterna e amorosa, como é retratado na cena em que eles param em um ribeirão para matar a sede:

De eis, Buscapé, e depois Namorado, acabaram; sacodem o molhado das caras, lambem os beijos, devagar, e ficam espiando, à espera. Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente! E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho de Buscapé, e passa também a mão de mimo no pescoço de Namorado – imóveis, os dois. (*Sagarana*, p. 307).

Isso não significa, no entanto, que os animais deixem de ser animais, e, no caso específico deste conto, que os bois deixem de ser bois – mesmo que em uma das ilustrações da segunda versão o boi apareça humanizado, através da figuração expressiva da sua postura e dos seus olhos (Fig. 236). As várias ilustrações incluídas entre as páginas do conto acentuam a presença maciça e poderosa dos grandes bovinos (Fig. 231, Fig. 232, Fig. 233, Fig. 234, Fig. 235), apresentados como seres lentos e sólidos, movendo-se pesadamente sob o calor do sol, como o boi Brilhante, que sofre mais que os outros por conta da sua pelagem preta:

Assim por assim, o pelame preto compacto põe-no por baixas vantagens, qual e tal, em quente de verão, comborço que envergasse fraque, entre povos no linho e brim branco. Que por isso, êle querer tôda vez, no pasto, a sombra das árvores, à borda da mata, zona perigosa, onde mil muruanhas – tavãs e tavôas – tão môscas, voejam, campeando o mole e quente em que desovar. (*Sagarana*, p. 291).

Na descrição dos animais, além do vocabulário exótico dos vaqueiros, com as suas denominações das diferentes raças, cores e padrões dos animais, vêm à tona os aspectos grandiosos e solenes, em que a referência ao arcaico não é negativa, mas confere força e poder aos grandes animais. É o caso da descrição do boi Dansador,

[...] que por sinal dá retrato de zebuino-nelorino: na cabeçorra quase de iaque – testa lomba, grãos de olhos, cara bôba, mais focinho – e na meia giba de cruz; mas ajunta outro tanto de sangue sertanejo, e a mistura põe-lhe um pré-corpo entroncado, dilatado e corcovado, de bisão. (*Sagarana*, p. 293).



Fig. 237 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 299.

Além do aspecto maciço dos animais, em uma das ilustrações o boi aparece com um pássaro (possivelmente um gavião) nas costas (Fig. 231, Fig. 232), cena descrita também nos datiloscritos da *Boiada* (ROSA, 2011, p. 117). Junto com um dos emblemas incluídos em meio ao texto na edição de 1970 – que figura apenas na capa da edição de 1958 (Fig. 237) –, em que se vê uma caveira de boi com um pássaro pousado em um dos chifres, a figura da ave remete a uma simbologia recorrente nas ilustrações de *Sagarana*, em que o pássaro é associado à linguagem. Ao longo da viagem, os bois começam a conversar, recordando-se do boi Rodapião, que desenvolve um pensamento próximo do pensamento humano. Em seu discurso, recordado pelos companheiros bovinos, o boi Rodapião afirma se distinguir daqueles da sua espécie:

Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro e nunca sabem porque é que estão fazendo coisa e coisa. Tantas vezes quantas são as nossas patas, mais nossos chifres todos juntos, mais as orelhas nossas, e mais: é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada comêço de cada dia... (*Sagarana*, p. 308).

Seu pensamento, portanto, é caracterizado pela distinção, pelo esquadrinhamento racional de cada coisa; é, propriamente, o pensamento racional e lógico – expresso ironicamente na versão bovina do silogismo clássico, considerado complexo pelos companheiros: “Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Dêste jeito: – Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!... Estúrdio...” (*Sagarana*, p. 306). O orgulho decorrente do sistema lógico de pensamento leva Rodapião à morte, quando ele vai beber água para além de um barranco íngreme, de onde acaba caindo; assim, se as aves, em várias ilustrações do livro, simbolizam a presença da palavra, esta também pode estar associada à dimensão racional que levou o animal à morte.

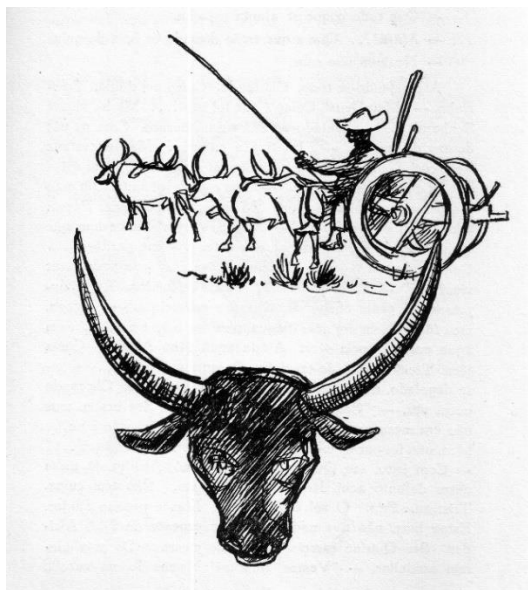


Fig. 238 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 335.



Fig. 239 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 321.

Outra imagem de caráter narrativo incluída em *Conversa de bois* apresenta, em primeiro plano, uma cabeça de boi, que encara o espectador frontalmente (Fig. 238, Fig. 239). O carro é o sinal mais evidente da subjugação do animal pelo homem, que, no conto, é representado pelo carreiro Agenor Soronho, que maltrata tanto os animais, com a sua vara provida de um ferrão – referido pelos bois como o “homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta” (*Sagarana*, p. 292) –, quanto o menino, que o odeia por ele ser amante da mãe, já durante a vida do pai paralítico, cujo cadáver está agora sendo transportado no carro, sendo ainda objeto de chacotas por parte do carreiro. Em meio à conversa dos bois, eles buscam um pensar diverso do pensamento humano:

“Estou caçando e não acho... Mas não vamos pensar como o homem... Esperem... Ainda não encontrei aquilo...”

– O quê?...

“Só o que fôr manso e o que fôr bonito... Também, assim, não posso... Não sei o que é que o carro diz, gritando tanto... Só os cavalos é que podem entender o carro...” (*Sagarana*, p. 296).

A contraposição da cabeça do boi ao carro, que ocupa o fundo da imagem, remete a esta oposição entre um pensar dominado pelo homem e um pensar propriamente bovino,

animal, natural. A ligação psíquica entre o pensamento dos bois e o pensamento do menino só pode ocorrer, assim, no momento em que o garoto, considerado como “bezerro-de-homem” pelos animais, entra em um estado de semi-sonolência, ou seja, quando a sua mente consciente abre espaço para formas não conscientes, não racionais de pensamento:

– O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Êle vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que êle fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Êle está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo que ele entenda a nossa conversa... (*Sagarana*, p. 318-319).

Com a identificação mental entre o garoto e os animais, o carreiro adormecido é jogado ao chão, quando eles cooperam para fazer o carro sofrer um abalo maior e passar por cima do seu pescoço. A sobreposição da cabeça do boi sobre o carro, na imagem, é um prenúncio da vingança do garoto e dos animais contra o cruel Agenor Soronho, quando estes adquirem o domínio da situação.



Fig. 240 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 337.



Fig. 241 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 323.

Esta colaboração e proximidade entre o homem e o animal é transposta para o registro gráfico no conhecido emblema de fechamento da narrativa, em que se vê uma cabeça de boi à frente de um livro aberto (Fig. 240, Fig. 241). Extrapolando os significados presentes no conto, de forma a alegorizar a própria experiência da leitura, a curiosa figura do boi leitor aponta para cada um dos leitores que têm o livro em suas mãos; como apontamos antes, Rosa se referiu ao processo de escrita de *Sagarana* como um aboio dirigido a “um gado imenso” (ROSA, 2001a, p. 25). O boi, então, é o leitor

– porque o leitor também “é boi”: cada um dos leitores também é incluído em um contínuo existencial que engloba a natureza animal, como também vegetal e mineral. Com sua declaração de caráter filosófico e metafísico, a figura do boi leitor manifesta claramente a dimensão emblemática, exemplar e pedagógica de várias das ilustrações de *Sagarana*.

5.4.10. A hora e vez de Augusto Matraga

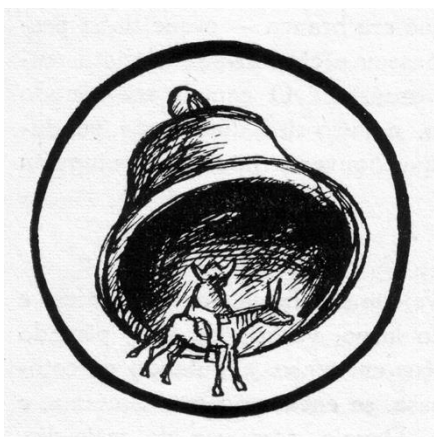


Fig. 242 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 339.



Fig. 243 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 324.

Como uma verdadeira epígrafe visual do último conto de *Sagarana*, vê-se, nas duas versões, a pequena figura de um homem cavalcando um burro, sobre a qual paira um enorme sino (Fig. 242, Fig. 243). O sino, aqui, funciona como referência metafórica para o tempo e, mais especificamente, para a marcação de uma hora específica. No conto, o violento Coronel Afonso Esteves, conhecido por Matraga, após vários desmandos, perde a esposa e a filha, que fogem com outro homem, e depois também suas propriedades e seus capangas, que se voltam contra ele a mando do Major Consilva, seu inimigo. Após ser espancado e quase morto pelos seus próprios homens, ele é salvo por um casal de velhos negros e se volta para a religião, arrependendo-se das maldades que cometeu. A narrativa, portanto, apresenta um processo de redenção e busca, em que Walnice Nogueira Galvão viu vários paralelos com as vidas de santos, em especial as dos santos guerreiros (GALVÃO, 1978). No processo de redenção de Augusto Matraga, é fundamental a participação de um padre, que lhe oferece os conselhos dos quais se origina o título:

– Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua. (*Sagarana*, p. 339).

O emblema, assim, resume o conteúdo da narrativa, mostrando um homem a caminho do seu destino, da sua hora e da sua vez, que o levará a uma violenta redenção ao final da estória. No decorrer dos acontecimentos há um elemento que se destaca, que é a presença da viagem, do deslocamento espacial: assim como a esposa e a filha de Matraga fogem dele em meio a uma viagem, o próprio protagonista fará uma longa jornada para longe do seu local de origem, para depois retornar. Este elemento é ressaltado em diferentes ilustrações: na imagem seguinte ao emblema de abertura, vê-se um homem no ato de montar um cavalo, cuja possível referência é o momento em que Matraga fica sabendo, do seu agregado Quim Recadeiro, a notícia da fuga da sua esposa e da filha, assim como sobre os seus capangas. Furioso, ele parte, sem pensar, para matar a esposa traidora ou atacar o seu inimigo: “Mas Nhô Augusto se mordida, já no meio da sua missa, vermelho e feroz. Montou e galopou, têsô para trás, rei na sela, enquanto o Quim Recadeiro ia lá dentro, caçar um gole d’água para beber. Assim.” (*Sagarana*, p. 333). Nesta partida Matraga sela o início da sua jornada, pois é no momento seguinte, na casa do Major Consilva, que ele será espancado até quase morrer, jogando-se então de um barranco íngreme, de onde será salvo pelo casal de velhos, dando assim início ao seu arrependimento e redenção.

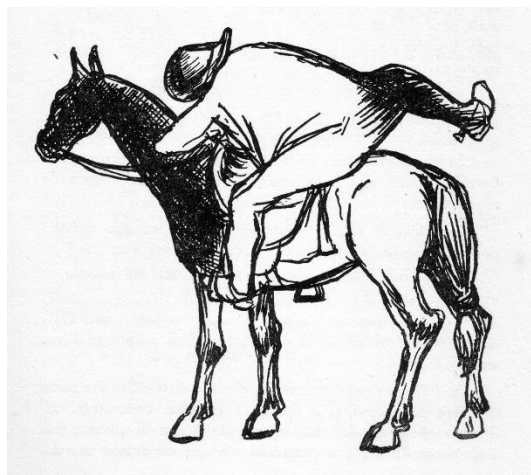


Fig. 244 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 345.

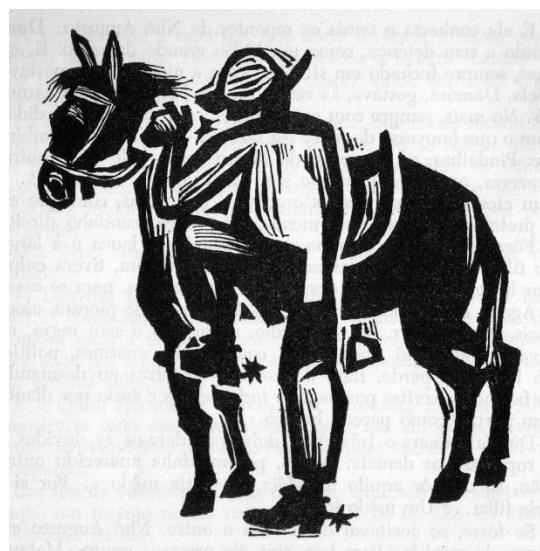


Fig. 245 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 330.

Matraga passará vários anos vivendo em um lugar afastado, onde ninguém o conhece, na companhia do casal de velhos, onde pratica o bem constantemente, em busca da sua salvação espiritual:

Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa. (*Sagarana*, p. 341).

No seu processo de redenção, Matraga passa por uma profunda transformação espiritual, que acompanha o ritmo da natureza. Depois da chuva, ele se sente renovado e feliz: é então que aparece no vilarejo um grupo de jagunços chefiados por Seu Joãozinho Bem-Bem, amedrontando a todos os moradores:

Vindos do norte, da fronteira velha-de-guerra, bem montados, bem enroupados, bem apessoados, chegaram uns oito homens, que de longe se via que eram valentões: primeiro surgiu um, dianteiro, escoteiro, que percorreu, de ponta a ponta, o povoado, pedindo água à porta de uma casa, pedindo pousada em outra, espiando muito para tudo e fazendo pergunta e pergunta: depois, então, apareceram os outros, equipados com um despropósito de armas – carabinas, novinhas quase; garruchas, de um e de dois canos; revólveres de boas marcas; facas, punhais, quicês de cabos esculpidos; porretes e facões, – e transportando um excesso de breves nos pescoços. (*ROSA*, 1970, p. 348).

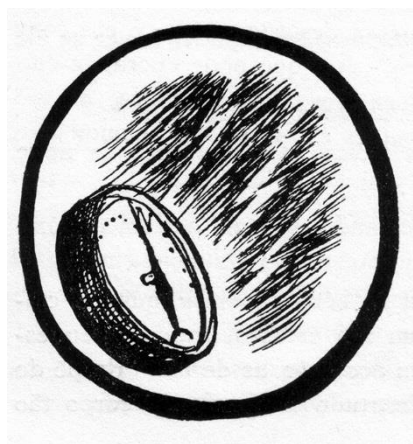


Fig. 246 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 352.



Fig. 247 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 336.

A chegada do grupo de jagunços, vindos do norte, representa mais um momento da aproximação de Matraga do seu destino. Um dos emblemas incluídos entre as páginas do conto, com efeito, mostra uma bússola, com o norte claramente marcado, com pequenos raios (em um estilo muito próximo ao das histórias em quadrinhos) que a

atingem (Fig. 246, Fig. 247): em mais uma metáfora do deslocamento e do caminho, portanto, a bússola evoca a direção e a urgência de uma viagem, como ocorrerá no conto.

Os jagunços são recebidos por Matraga com toda hospitalidade, sendo-lhes oferecidos comida e pouso. Joãozinho Bem-Bem toma uma grande afeição por Matraga, e o convida a fazer parte do grupo:

– Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende. Está-se vendo que não nasceu sempre aqui nesta grotá, capinando roça e cortando lenha... Não quero especular coisa de sua vida p'ra trás, nem se está se escondendo de algum crime. Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?

– Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem...

– Pois então, mano velho, paciência.

– Mas nunca que hei de esquecer dessa sua bizzarria, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem! (*Sagarana*, p. 354).

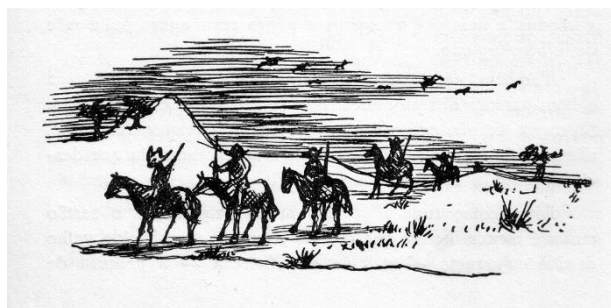


Fig. 248 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 357.



Fig. 249 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 342.

Tentado pela oferta do chefe jagunço, Matraga passa mais algum tempo em penitência. Porém, com o final das chuvas – a transformação da natureza sempre em compasso com a sua transformação espiritual –, ele decide partir, inspirado por um grande grupo de maitacas que passa pelo céu:

Mas, afinal as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxôfre do fundo do pote, marinava céu azul acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá em baixo – a manhã mais bonita que êle já pudera ver.

Estava capinando, na beira do rêgo.

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um côro.

[...] Mas o que não se interrompia era o trânsito das gárrulas maitacas. Um bando grazinava alto, risonho, para o que ia na frente: – me espera!... Me espera!... – E o grito tremia e ficava nos ares, para o outro escalão, que avançava lá atrás. (*Sagarana*, p. 357).

Para a sua jornada, Matraga recebe de Rodolpho Merêncio e da mãe Quitéria, seus “pretos tutelares” que tornaram-se como que seus pais, um jumento, que mãe Quitéria afirma ser “um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus.” (*Sagarana*, p. 360). O burro, note-se, é precisamente o animal figurado no emblema de abertura do conto, e caracteriza a viagem de Matraga como uma jornada sagrada.



Fig. 250 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 353.

Sintetizando diferentes momentos do conto, uma das ilustrações, de forte caráter narrativo, mostra um conjunto de cavaleiros armados em viagem por uma paisagem, sobre os quais se vê, no céu, uma revoada de pássaros (Fig. 248, Fig. 249). Na versão de 1970, o paralelismo entre os cavaleiros e os pássaros é reforçado pela composição, em que o desenho formado pelos cavaleiros que se destacam contra o fundo negro da paisagem espelha o desenho formado pela revoada de pássaros, destacando-se contra o fundo branco que representa o céu. A revoada das maitacas é evocada, assim, em paralelo com a partida dos jagunços: “[...] vinham êles sempre para o sul, na direção das maitacas

viajoras” (*Sagarana*, p. 362). Dado o caráter sagrado da jornada, então, é reforçado o caráter simbólico dos pássaros (como em muitas outras passagens dos contos de *Sagarana*) como uma espécie de mensagem divina – ou melhor, enviada pela natureza – para que o protagonista parta, finalmente, em busca do seu destino. Observe-se, ainda, o cabo da faca com cabo em forma de pássaro, na imagem incluída em meio ao conto *Duelo* (Fig. 183, Fig. 184), que apresenta grandes semelhanças com uma maitaca, especialmente na versão de 1958, o que avança a hipótese da referência à narrativa de Matraga, em que, em trecho citado acima, o grupo chefiado por Joãozinho Bem-Bem porta, entre outras armas, “quicés de cabos esculpidos” (*Sagarana*, p. 348); com efeito, a faca é a arma com que Matraga sela o seu destino final.

A ideia de um destino maior a conduzir os caminhos humanos, sugerida pelo vôo das maitacas, também é evocada no emblema que apresenta dois cavaleiros (Fig. 250), cada um sobre uma mão, andando em direções contrárias, figuração que é uma derivação direta do emblema de abertura de *Duelo* (Fig. 181, Fig. 182), podendo inclusive ser associada a este conto: como temos visto, as ilustrações, em vários casos, são relativas a outros contos que não aqueles nos quais estão incluídas, sempre favorecendo a unidade poética e imaginativa do livro.

Em um dado momento da sua viagem, Matraga “[...] cruzou, em pleno chapadão, com um bode amarelo e preto, preso por uma corda e puxando, na ponta da corda, um cego, esguio e meio maluco.” (*Sagarana*, p. 361). O cego pede algum dinheiro, muda de ideia e pede alguma comida, e explica que, após a fuga do seu menino-guia, andava agora de acordo com as escolhas do bode. O personagem é objeto de uma ilustração que o apresenta de forma muito simples e direta (Fig. 251, Fig. 252), e representa mais uma figuração relacionada ao deslocamento espacial, à viagem. Em relação à organização narrativa do conto, o cego puxado pelo bode funciona como um sinal para que Matraga siga o seu exemplo, deixando a carga do burro, também, a escolha dos caminhos, o que o acaba levando próximo à localidade do Muricí, onde a estória havia começado:

E quando o jegue empacava – porque, como todo jumento, ele era terrível de queixo-duro, e tanto tinha de orelhas quanto de preconceitos, – Nhô Augusto ficava em cima, mui concorde, rezando o terço, até que o jerico se decidisse a caminhar outra vez. E também, nas encruzilhadas, deixava que o bendito asno escolhesse o caminho, bulindo com as conchas dos ouvidos e ornejando. E bastava batesse no campo o pio de uma perdiz magoada, ou viesse do mato a lália lamúria dos tucanos, para o jumento mudar de rota, pendendo à esquerda ou se empescoçando para a direita; e, por via de um gavião de casaco-de-couro cruzar-lhe à frente, já ele estacava, em concentrado prazo de irresolução.

[...] E então, de repente, estiveram a muito pouca distância do arraial do Muricí.
 – Não me importo! Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!... (*Sagarana*, p. 362).

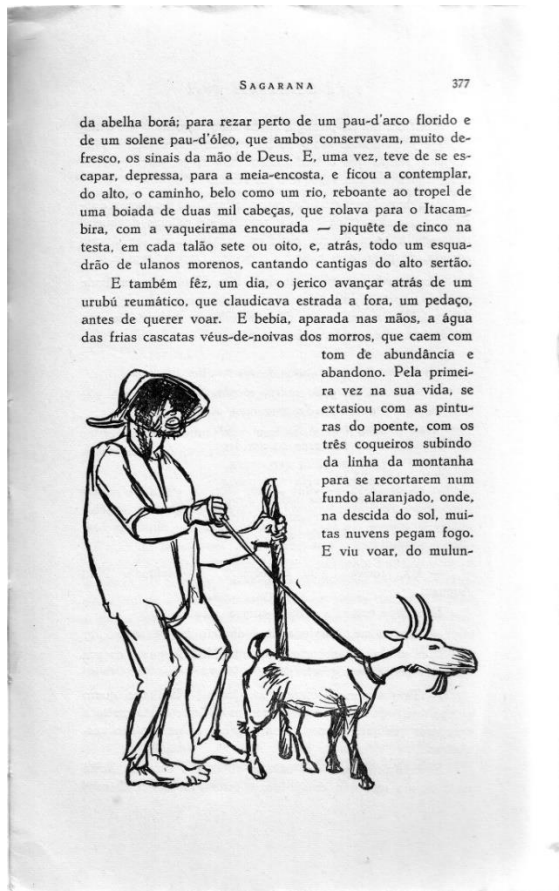


Fig. 251 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 377.



Fig. 252 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 358.

O burro, portanto, é cumpridor dos desígnios divinos, transportando Matraga para perto do seu destino final, que ele na verdade ignora completamente: como o cego, o protagonista é levado por uma força alheia ao seu conhecimento, que representa o desígnio divino.

Quando o protagonista encontra novamente os jagunços, é muito bem recebido. Matraga fica sabendo sobre a morte de um dos jagunços pelas mãos de um habitante local, que seu Joãozinho Bem-Bem pretende vingar matando toda a sua família. Ao mesmo tempo, o chefe jagunço propõe novamente que Matraga se junte ao seu bando, provocando a tentação do protagonista mais uma vez. Porém, quando aparece o pai do matador pedindo clemência, Joãozinho Bem-Bem persiste na decisão de matá-lo, assim

como a toda a sua família. Esta, então, é a hora e a vez de Matraga, como vaticinado pelo padre:

– Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dêle é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupadamente, no pescoço da carabina. Dera um tom calmo às palavras, mas puxava uma respiração soprosa, que quase o levantava do selim e o punha no assento outra vez. Os olhos cresciam, todo êle crescia, como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes e cisma de ficar sôzinho no meio do curral. (*Sagarana*, p. 367).



Fig. 253 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 368.

O momento decisivo, em que Matraga se converte em uma figura análoga à dos santos guerreiros (*cf.* GALVÃO, 1978), é representado na vinheta circular incluída em meio ao texto da edição de 1970 e também na contracapa das duas edições ilustradas (Fig. 130, Fig. 132): vê-se, na imagem, uma forma retangular que revela um sino, cobrindo parte de um rosto com o olho visível muito aberto; ao fundo, duas figuras de chapéu, ameaçadoras (Fig. 253). Em comparação com os demais emblemas de *Sagarana*, esta imagem possui um caráter fortemente narrativo, incluindo, por outro lado, o mesmo sino metafórico visto no emblema de abertura. Estas diferentes camadas, portanto, de material narrativo e simbólico, diretamente descritivo e criativamente metafórico, aparecem muitas vezes sobrepostas: na ilustração, como aliás também no texto, não se pode separar, com precisão, aquilo que é meramente narrativo e aquilo que assume dimensões simbólicas e metafísicas, muito embora haja imagens que tendam mais para um ou para outro destes polos referenciais.

É o caso da última ilustração de *Sagarana*, que fecha *A hora e vez de Augusto Matraga*, assim como todo o volume. Nesta que é uma das figuras que mais se aproxima do emblema histórico, é representada uma esfinge, tendo à frente uma ampulheta (Fig. 254); na versão mais recente, a imagem é absolutamente bidimensional, e a esfinge, vista como uma silhueta em perfil, aparece acima (e não atrás) da ampulheta (Fig. 255). Os símbolos são claros: a esfinge representa o mistério, a eterna indagação, em referência à criatura mítica que, no mito de Édipo, ataca os viajantes, propondo um enigma. Na tragédia de Sófocles, a pergunta feita pela esfinge ao homem tem como resposta o próprio homem: a figura da esfinge, assim, evoca o questionamento humano acerca das razões da sua própria existência e sobre o seu próprio fim, o que é evocado pela figura da ampulheta, símbolo metonímico do tempo.



Fig. 254 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1958, p. 387.



Fig. 255 - Poty Lazzarotto. Ilustração para *Sagarana*, 1970, p. 370.

Ao final do conto e das narrativas de *Sagarana*, assim, o emblema se remete ao leitor/espectador, às suas dúvidas e questionamentos pessoais: assim como Matraga, cada um dos leitores também tem o seu enigmático destino, que o tempo revelará. Como uma indagação existencial em forma de imagem, portanto, a ilustração aponta para além da narrativa do livro, para além da ficção, como uma indagação que cada um deve responder a si mesmo – a eterna pergunta do homem acerca do mistério da vida e da morte. Na ilustração podem-se vislumbrar algumas das convicções do autor acerca da linguagem e da sua ligação com o mundo, entendido como sendo permeado pelo mistério, como Rosa expressou em carta à tradutora estadunidense Harriet de Onís:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e

dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. (*apud* VAZ, 2012 p. 52).

A obra de Rosa, assim, relaciona-se com o mundo a partir de uma concepção metafísica, que busca superar o pensamento lógico e racional através de uma linguagem inovadora. Em Guimarães Rosa, portanto, os aspectos enigmáticos e obscuros são estritamente necessários, porque o próprio mundo escapa à lógica: nele se manifesta o mistério e a obscuridade da vida, que coloca o homem diante de um eterno questionamento.

Da colaboração entre Poty e Guimarães Rosa, assim, nasce uma segunda camada de significados, criada a partir do texto de *Sagarana*, em que a narrativa é desdobrada para considerações mais amplas acerca do significado da vida humana e do tempo terreno, representado alegoricamente pela ampulheta. O mistério que cerca cada um de nós, representado pela esfinge, ultrapassa as barreiras temporais: é o mesmo enigma que se eterniza, desde as fontes antigas do pensamento humano, atualizando-se no complexo texto-imagem que é o livro ilustrado.

5.5. Percurso de leitura

Este último capítulo foi organizado de forma a colocar em relevo as diferentes formas através das quais a ilustração literária realiza operações semânticas de ordem metonímica e metafórica. Nas diferentes versões das capas de *Corpo de baile*, observa-se como o ilustrador passou das representações ligadas a momentos específicos das narrativas para figurações metonímicas dos elementos presentes no texto, que trazem consigo referências mais amplas aos aspectos simbólicos da literatura de Guimarães Rosa. Nas ilustrações de *Chapadão do Bugre*, o artista representa objetos isolados do contexto espacial como figurações ligadas à dimensão vocabular do regionalismo de Mário Palmério. Em *Grande sertão: veredas*, observa-se como o ilustrador privilegia a dimensão narrativa na capa e na contracapa, ao passo que dedica as orelhas à figuração alegórica do enigmático mapa realizado sob instruções diretas do autor. E, finalmente,

em *Sagarana*, as ilustrações são responsáveis pela criação de uma dimensão emblemática e alegórica que amplia e faz ressoar os simbolismos presentes no texto.

É nestas operações metonímicas e metafóricas que as intrincadas relações entre o texto e as imagens aparecem de forma mais profunda, na medida em que o ilustrador participa ativamente, junto do autor literário, do processo de construção de significados que se dá, primariamente, no texto, e que se concretiza como um todo no complexo texto-imagem configurado no livro ilustrado. Nestas imagens confirma-se, mais uma vez, o poder retórico da imagem, capaz não apenas de efetuar uma mera figuração dos elementos textuais – que a ideia da ilustração enquanto tradução sugere –, mas de constituir seus próprios significados, ao mesmo tempo dependentes e originais em relação ao texto literário.

Dessa forma, a noção prevista na acepção etimológica do termo “ilustração” – como esclarecimento ou explicação do texto – é ultrapassada. Isso se dá, principalmente, pelo potencial poético e criativo da ilustração literária, que não necessariamente oferece respostas ao texto – ou ao leitor – mas é também capaz de amplificar as dimensões imaginárias do material literário, que incluem seus aspectos polissêmicos ou mesmo enigmáticos.

6. Considerações finais

Chegando ao final desta pesquisa, cabe perguntar, finalmente: qual a maior contribuição deste trabalho? O que aprendemos acerca das relações entre literatura e artes visuais, tal como estas se manifestam nas muitas e diferentes obras de ilustração literária de Poty Lazzarotto? O que estas obras nos dizem sobre as relações entre a imagem e o texto?

Imagino que a maior contribuição deste trabalho, para além da compreensão da atividade específica de Poty como ilustrador, seja precisamente a criação de não apenas uma, mas quatro diferentes perspectivas metodológicas sobre a ilustração literária, considerada, evidentemente, do ponto de vista das relações entre imagem e texto: a constituição de narrativas visuais e suas relações com a narrativa textual; a figuração dos personagens; a criação e articulação de diferentes pontos de vista na imagem, e suas relações com os pontos de vista narrativos; e a manipulação dos significados textuais através de procedimentos metonímicos e metafóricos. No entanto, o que as análises empreendidas neste trabalho demonstram é que simplesmente não há uma resposta única para as indagações mais gerais acerca das relações entre a literatura e as artes visuais. Não há nada como uma “fórmula mágica” que explique, em bloco, todos os processos criativos colocados em jogo na transmutação do texto literário em imagem gráfica. Observando um conjunto razoavelmente amplo de obras ilustradas por Poty, fica claro que cada livro é *um* livro; e, mais ainda, que cada ilustração é *uma* ilustração, e que, portanto, cada caso é único, e pede uma compreensão capaz de contemplar a sua especificidade, mesmo ao considerá-lo em relação ao conjunto. Na conclusão desta pesquisa, assim, confirmamos aquilo que W. J. T. Mitchell (1994, p. 90) afirma sobre as relações entre texto e imagem – que é necessário considerar estas relações caso a caso, respeitando a materialidade e a especificidade a que as diferentes manifestações de contaminação, hibridação e diálogo entre a literatura e as artes visuais estão sujeitas.

Olhando para trás, no entanto – em um esforço de considerar, retrospectivamente, os percursos de leitura que desenvolvemos aqui –, alguma coisa deve se deixar apreender da pesquisa, considerada como um todo. A atividade de ilustrador de Poty se apresenta como um vasto campo de experimentações estilísticas, poéticas e narrativas, que

buscamos analisar em detalhe nos diferentes casos selecionados e incluídos neste trabalho. Parte decisiva da metodologia empregada nestas análises foi o cotejamento entre a imagem e o texto, com absoluto comprometimento com a materialidade e a especificidade de cada obra, buscando, assim, selecionar os trechos mais diretamente relacionados com cada imagem. Apesar de trabalhoso, este método empírico e “detetivesco” não fez mais que *intensificar* os diálogos entre o texto e a imagem: eu, enquanto leitor, li os textos que Poty também leu, e observei atentamente as ilustrações – imaginando, desde a primeira leitura, como seria possível realizar uma análise dos procedimentos presentes na ilustração; depois, tendo as ilustrações em mente, os textos foram relidos, os trechos pertinentes foram selecionados, e a redação foi realizada simultaneamente à inclusão das imagens nesta tese. O processo de escrita sobre as imagens efetuou, assim, uma espécie de retorno do registro visual – criação do Poty leitor – à dimensão textual: com efeito, o presente trabalho conta com numerosas descrições das imagens. Ao incluir vários trechos dos textos, selecionados a partir das obras literárias ilustradas, as relações entre as imagens e os textos aparecem de forma mais clara e evidente, o que é favorecido – e explicitamente manipulado – pela análise e pela argumentação.

Observe-se, no entanto, que é preciso admitir que a reprodução e a inclusão das imagens no corpo do texto da pesquisa – ou seja, o seu transporte do contexto original do livro ilustrado para esta tese ilustrada – modifica substancialmente o seu teor e o seu significado. Da mesma forma, uma citação extraída de uma determinada fonte e incluída em um segundo texto sempre tem o seu sentido alterado de alguma forma: seja nos casos em que um trecho citado é empregado para embasar uma certa argumentação, seja nos casos – mais explícitos em termos da alteração do sentido original – em que um autor utiliza um trecho de outrem com o objetivo explícito de contradizer e demonstrar as fragilidades e inconsistências do texto citado, que é, assim, apropriado pelo segundo autor. Esta pesquisa consiste, em grande parte, em apropriações de imagens e textos de outros autores, elementos que foram devidamente manipulados para a construção da pesquisa e da argumentação aqui desenvolvida – espécie de desonestidade, perdoável por se fazer presente em todo e qualquer trabalho acadêmico na área das Ciências Humanas.

Ainda que estas reflexões sejam algo óbvias, pode-se aprender algo com elas. Se, no processo de realização das análises, as imagens foram empregadas, até certo ponto, com vistas à construção de uma retórica, isso revela o quanto as imagens são, elas

mesmas, dotadas de um poder retórico, como vimos afirmando nos percursos de leitura incluídos ao longo desta tese. Para essa força retórica das imagens, o seu local de apresentação – o seu contexto original – é crucial para a constituição dos significados que nelas se fazem presentes. Se, como demonstrou Bakhtin (2004), as elocuções só adquirem determinados sentidos de acordo com os contextos comunicacionais de que são parte, também as imagens adquirem certos sentidos de acordo com os contextos *materiais e físicos* – de que não se excluem as dimensões simbólicas, culturais e sociais – que elas integram. As imagens, assim como as elocuções, são criadas levando-se em consideração os seus destinatários: elas são criadas para ser vistas por determinados públicos e em determinadas situações, que constituem, precisamente, os seus contextos de exibição – o que, no caso da ilustração literária, corresponde ao público leitor colocado na situação íntima da leitura, geralmente individual e silenciosa.

Esse paralelismo sugere que várias considerações nascidas no âmbito da teoria da linguagem e da literatura se revelam também pertinentes para a compreensão da imagem – entendida, aqui, como produto humano nascido da atividade figurativa. Se, como demonstra Austin (1962), pode-se “fazer coisas” com as palavras, também pode-se “fazer coisas” com as imagens: também elas possuem uma dimensão performativa – o que se comprova pelas consequências, por vezes desastrosas e violentas, da disseminação de imagens consideradas ofensivas por determinados grupos em contextos culturais, sejam eles de caráter político, religioso, racial ou ligados a questões de gênero. No âmbito da ilustração literária, isso significa que a imagem é capaz de sugerir ao público leitor que um determinado romance pertence a um certo gênero – como é o caso da interpretação de *Moby Dick* presente nas ilustrações de Poty, em que a obra de Melville é apresentada como um livro de aventuras. Do ponto de vista econômico, a ilustração pode representar um recurso de *marketing*, transformando o livro em um objeto visualmente desejável, com a ajuda de imagens bonitas ou interessantes que fazem parte da sua constituição física: a imagem, entre outras coisas, faz vender.

Além disso, também as imagens, como os textos, constituem um “horizonte de expectativas”, definidas tanto pelo seu contexto de exibição – não se espera, por exemplo, ver figurações de caráter pornográfico em uma exposição de arte sacra, assim como não se espera ver figurações naturalistas em uma mostra de arte moderna – como pelas próprias configurações internas da representação visual, que estabelecem suas próprias convenções e artifícios, ou seja, pelas formas de visão que instituem. É em respeito a esse

horizonte de expectativas criado pela imagem que cada livro ilustrado por Poty possui uma forte identidade estilística, que intensifica, por sua vez, a relação com os conteúdos textuais da obra literária: “esta imagem” pertence a “este livro” e não a outro, porque a própria ilustração, por suas características visuais, é concebida e realizada como parte de um conjunto coerente de figurações.

Este trabalho se encerra, portanto, não com uma conclusão única e definitiva acerca das relações entre a literatura e as artes visuais ou entre o texto e a imagem, mas com uma série de sugestões – talvez ambiciosas, mas, esperamos, bastante fecundas e produtivas – para futuras pesquisas e reflexões, tanto sobre o caso específico da ilustração literária quanto sobre questões mais amplas sobre as diferentes modalidades de criação artística e comunicação humana. Modalidades estas que jamais se excluem por completo, e cujos movimentos de contaminação, hibridação, competição e diálogo são parte inerente da arte, assim como da cultura em geral. Apreender estes movimentos significa compreender que toda criação é, em grande medida, uma forma prazerosa e fecunda de contaminação – seja entre diferentes modalidades artísticas ou entre construções teóricas pertencentes a diferentes disciplinas acadêmicas.

Referências bibliográficas

1. Fontes

ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965 [Edição do centenário]. (Ilustrações de Poty).

_____. *Senhora*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. (Capa e ilustrações de Poty).

_____. *Diva*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).

_____. *A viuvinha e Cinco minutos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (Capa e ilustrações de Poty).

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. (Capa e ilustrações de Poty).

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 9. ed. São Paulo: Martins, 1961. (Capa de Clóvis Graciano, ilustrações de Poty).

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. (Ilustração [frontispício] de Poty).

ARINOS, Affonso. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967. (Capa e ilustrações de Poty).

ASSIS, Machado de. *4 contos*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1965. (Ilustrações de Poty).

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (Capa e ilustrações de Poty).

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).

_____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).

_____. *Helena*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).

_____. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989. (Ilustrações de Poty).

_____. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989. (Ilustrações de Poty).

_____. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (Capa e ilustrações de Poty).

- _____. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).
- _____. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).
- _____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).
- _____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Ilustrações de Poty).
- BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. (Ilustrações de Poty).
- CARDOZO, Joaquim. *O Coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Ilustrações de Poty).
- CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Ilustrações de Poty).
- CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o lobisomem*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).
- CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Ilustrações de Poty).
- CESAR, Herminio da Cunha. *Lenda da herva mate sapecada*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1943. (Ilustrações de Poty e “Albano”).
- CONDÉ, José. *Os dias antigos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. (Capa e ilustrações de Poty).
- CUNHA, Euclides da. *Canudos*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1956. (Ilustrações de Poty).
- FELIX, Moacyr. *Canto para as transformações do homem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Ilustrações de Poty).

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda (Org.). *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: RRP Editorial, 1976. (Vinhetas decorativas de Poty).
- FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. (Capa de Eugênio Hirsch, ilustrações de Santa Rosa e Poty).
- FRAGA, Antônio. *Desabrigo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990. (Capa e ilustrações de Poty).
- FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. (Ilustrações de Poty).
- GOMES, O. Martins. *Carnaval carioca... e outros flagrantos do Rio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1965. (Ilustrações de Poty).
- GUIMARÃES, Bernardo. *O seminarista*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. (Capa e ilustrações de Poty).
- Joaquim* n. 01, abril de 1946; n. 03, julho de 1946; n. 20, outubro de 1948. Edição fac-símile. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000. (Ilustrações de Poty e outros artistas).
- LESSA, Orígenes. *João Simões continua*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. (Capa e ilustrações de Poty).
- LIMA, Jorge de. *Calunga – O anjo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *Guerra dentro do beco*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. (Capa e ilustrações de Poty).
- _____. *A mulher obscura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959. (Capa e ilustrações de Poty).
- LINDOSO, Dirceu. *Póvoa-mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. (Capa e ilustrações de Poty).
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. (Capa e ilustrações de Poty).
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick ou a baleia*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Ilustrações de Poty e Rockwell Kent).

OLINTO, Antonio. *O homem do madrigal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Capa e ilustrações de Poty).

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (Capa e ilustrações de Poty).

_____. *Vila dos Confins*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. (Capa e ilustrações de Poty).

PICCHIA, Menotti del. *Dente de Ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Ilustrações de Poty).

PROENÇA, M. Cavalcanti. *O alferes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Ilustrações de Poty).

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *As noites do Morro do Encanto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. (Capa e ilustrações de Poty).

QUEIROZ, Rachel de. *João Miguel*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. (Ilustrações de Poty).

_____. *O quinze*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 11. ed. São Paulo: Martins, 1973. (Ilustrações de Poty).

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Ilustrações de Poty).

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (Ilustrações de Poty).

_____. *Sagarana*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. (Capa e ilustrações de Poty).

_____. *Sagarana*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Capa e ilustrações de Poty).

SALGADO, Plínio. *O estrangeiro*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. (Capa de Eugênio Hirsch, ilustrações de Poty).

SANTOS, João Felício dos. *João Abade*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. (Capa e ilustrações de Poty).

SANTOS, Luiz Cristóvão dos. *Brasil de chapéu-de-couro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. (Capa e ilustrações de Poty).

2. Bibliografia

AGENDA literária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1956. Suplemento Dominical, p. 2.

A HISTÓRIA da baleia branca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957. Suplemento Dominical, p. 4.

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no grande sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Biblioteca Nacional (e-book), s.d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

AMATO, Rosângela Santoro de Souza. *Eikones de Filóstrato, o Velho: um método*. In: MARTINS, Paulo; CAIRUS, Henrique F.; OLIVA NETO, João Ângelo (Orgs.). *Algumas visões da Antiguidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

ARAÚJO, Adalice. Poty, mito e realidade. *Diário da Tarde*, Curitiba, 23 jun. 1974.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. A Cidade Secreta: Intensidade, Fragmentação e Terror em *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre. *Mal-estar na cultura*, abr./nov. 2010. Porto Alegre: Departamento de Difusão Cultural - PROEXT-UFRGS / Pós Graduação em Filosofia - IFCH – UFRGS. Disponível em <<http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arquivo/Benzaquen%20assombracoes.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

_____. *Totalitarismo e revolução: o Integralismo de Plínio Salgado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ARBEX, Márcia. Intertextualidade e intericonicidade. In: ARBEX, M.; OLIVEIRA, L.C.V. (org.). *I Colóquio de Semiótica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras -UFMG,

2003. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/livrocoloqsem7.doc>. Acesso em: 09 set. 2013.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História da arte italiana: de Giotto a Leonardo – v. 2*. Trad. Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ARISTÓTELES. *Poética*. 5. ed. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press, 1962.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARROS, José Eliseo de. *O modernismo integralista nos romances O esperado e O estrangeiro de Plínio Salgado*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (Ciência da Literatura), Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 92-202, dez. 2002/fev. 2003.

BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas, São Paulo, 2008.

- BÍBLIA Sagrada. 2. ed. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLAND, David. *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book*. 2. ed. Londres: Faber and Faber Limited, 1969.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1983.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Biblioteca Nacional. *Euclides da Cunha: uma poética do espaço brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.
- CAMARGO, Luís Hellmeister de. *Encurtando o caminho entre o texto e a ilustração: homenagem a Angela Lago*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - IEL / UNICAMP, Campinas, 2006.
- _____. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meirelles*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – IEL / UNICAMP, Campinas, 1998.
- CAMBON, Glauco. Ishmael and the problem of formal discontinuities in *Moby Dick*. *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 76, n. 6, p. 516-523, June 1961.
- CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda et al. *Poty ilustrador*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1988. Catálogo de exposição.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CEIA, Carlos (coord.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, 2010. Disponível em

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=965&Itemid=2>. Acesso em 10 jun. 2014.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.

COHEN, Jane R. *Charles Dickens and his original illustrators*. Columbus: Ohio State University Press, 1980.

COSTA, Hilton. *Horizontes Raciais: a idéia de raça no pensamento social brasileiro. 1880-1930*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2004.

CRANE, Walter. *Of the decorative illustration of books old and new*. Projeto Gutenberg, 2012 (e-book). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/40250/40250-h/40250-h.htm>> Acesso em: 24 jun. 2013.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 11. ed. corrigida. Rio de Janeiro / São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1929.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. O modo de narrar do conto machadiano: Machado, avesso de Poe. *Organon*, Porto Alegre, v. 10, n. 24, 1996.

DANCYGIER, Barbara; SWEETSER, Eve. *Figurative language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

DASILVA, Orlando. *Poty, o artista gráfico*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

DOODY, Margaret. *Dar um rosto ao personagem*. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DOREA, Augusta Garcia. *O romance modernista de Plínio Salgado*. 2. ed. São Paulo: IBRASA: INL, 1978 [1956].

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EGUTI, Claudia Akemi. *A oralidade de José Cândido de Carvalho em O coronel e o lobisomem*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 2. ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

EXPOSIÇÃO Poty/50 Anos. De 27 de junho a 20 de julho de 1974. Salão de Exposições do BADEP - Curitiba. (Documento sem maiores referências encontrado no Centro de Documentação e Pesquisa do Museu da Gravura – Centro Cultural Solar do Barão, Curitiba).

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FARIA, João Roberto Gomes de. Algumas notas sobre o tempo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 25, jul. 1976, p. 161-171.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *O coronel e o lobisomem: uma abordagem sócio-interacional*. São Paulo: Annablume, 1999.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. *Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FOLEY, Barbara. The documentary novel and the problem of borders. In: HOFFMANN, Michael J.; MURPHY, Patrick D. (Eds.). *Essentials of the theory of fiction*. Londres/Durham: Duke University Press, 2005.

FONTANA, Carla Fernanda. *O trabalho de Poty Lazzarotto como ilustrador*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GALVÃO, Walnice Nogueira; COSTA, Ana Luiza Martins (Consultoras). *Cadernos de literatura brasileira – João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GLOSA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [e-book]: Priberam Informática, 2011.

GOMES, Luís. *Emblema*. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, 2010. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=965&Itemid=2>. Acesso em: 10 jun. 2014.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GONÇALVES, Leandro Pereira. Literatura e política: o discurso nacionalista de Plínio Salgado em *O estrangeiro*. *CES Revista*, Juiz de Fora, v. 23, p. 129-146, 2009.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: abordagem a uma teoria dos símbolos*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

_____. *Ways of worldmaking*. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1978.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. *Figuras de linguagem*. São Paulo: Atual, 1988.

GUTIERREZ, Sônia. *Poty Lazzarotto & Dalton Trevisan: entretextos*. Curitiba: Fundação Poty Lazzarotto, 2010.

HAGSTRUM, Jean. *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1968 [1958].

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HARTMAN, John. *The history of the illustrated book: the Western tradition*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laurie (Eds.). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Londres: Routledge, 2008.

HILL, Elizabeth K. What is an emblem? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 29, n. 2, p. 261-265, Winter 1970.

HOISEL, Evelina. João Guimarães Rosa: diálogo com os tradutores. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, Itapetinga, ano 2, n. 3, p. 87-102, jan./jun. 2006.

HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. Londres: Routledge, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. 2v.. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert *et al.* *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEIGHTON, Mary Elizabeth; SURRIDGE, Lisa. The plot thickens: towards a narratological analysis of illustrated serial fiction in the 1860s. *Victorian Studies*, Indiana, v. 51, n. 1, p. 65-101, Autumn 2008.

LEITE, Grasiela Alves. *As criações lexicais e as visões de mundo de um coronel*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad., introdução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*. v. 7: o paralelo das artes. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LINARDI, Ana Beatriz de Araújo. *Vt pictura poesis: Dom Quixote e Dalí*. Tese (Doutorado em Educação, conhecimento, linguagem e arte) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

LOURENÇO, Sonia Regina. *Poty: o artesão e as metrópoles. A trajetória de um viajante moderno*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MANNING, John. *The emblem*. Londres: Reaktion Books, 2004 [e-book].

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: v. VI – O modernismo (1916-1945)*; 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca: com um capítulo referente à propriedade literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2001.

MELLER, Lauro. De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz de Plotino. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 4, 1996, p. 65-80.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

_____. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick; or the whale*. Planet e-book. Disponível em: <<http://www.planetebook.com/Moby-Dick.asp>>. Acesso em 10 set. 2013.

“MOBY DICK”, de Herman Melville. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1956. Suplemento Dominical, p. 12.

MOBY DICK. Direção de John Houston. Moulin Production Inc., 1956. Cópia digital (115 min), sonoro, legenda, color.

MONEGAL, Antonio (Org.). *Literatura & pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.

- MURARI, Luciana. *Brasil, ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país d'Os Sertões*. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fapemig, 2007.
- NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. 6. ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- NIKOLAJEVNA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- OLIVEIRA, Franklin de. As epígrafes. *Correio da Manhã*, 1º. Caderno, Rio de Janeiro, 25 out. 1958, p. 10-13.
- OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete de ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. *A trajetória ética e estética dos narradores da Obra reunida, de Campos de Carvalho*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2013.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Joaquim contra o paranismo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEREIRA, Cilene Margarete. Entre retratos e memórias: as ilustrações de Poty em *Dom Casmurro*. *Recorte*, Três Corações, MG, v. 7, n. 2, 2010.
- PEREIRA, José Mario. *José Olympio: o editor e sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biografico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PEREIRA, Nilce Maria. *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PIMENTA, Sherline; POOVAIAH, Ravi. On defining visual narratives. *Design Thoughts*, Bombaim, August 2010, p. 25-46. Disponível em: <<http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-aug-2010/On%20Defining%20Visual%20Narratives.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2014.

PLATÃO. *A república*. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

POTY excursiona pelo Brasil. *Clube Curitibano*, Curitiba, abr. 1951, p. 23.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

PLUTARCO. *De gloria atheniensium*. (2012). Disponível em: <[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralial/De_gloria_Atheniensium*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De_gloria_Atheniensium*.html)>. Acesso em: 05 jun. 2012.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. CopyMarket, 2001.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

REIS, Carlos. Figuração (02 de agosto de 2013). In: *Figuras da ficção*. Disponível em: <<http://figurasdaficcao.wordpress.com/category/figuracao/>>. Acesso em: 11 fev. 2014. [2013a].

_____. Figuração e ficcionalidade (29 de setembro de 2013). In: *Figuras da ficção*. Disponível em: <<http://figurasdaficcao.wordpress.com/category/figuracao/>>. Acesso em: 11 fev. 2014. [2013b].

_____. A personagem revista (03 de agosto de 2012). In: *Figuras da ficção*. Disponível em: <<http://figurasdaficcao.wordpress.com/category/gustave-flaubert/>>. Acesso em: 04 jun. 2013. [2012].

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. Disponível em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contemporaneos/romero.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2015. [1954]

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Corpo de baile* – volume 1. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Edição, organização e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; Tradução: Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

_____. *Sagarana*. 71. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (a).

_____. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (b).

_____. *Noites do sertão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (c).

_____. Com o vaqueiro Mariano. *Correio da Manhã*, 2ª. seção. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1948, p. 1.

ROSENBERRY, Edward H. “Moby Dick”: epic romance. *College Literature*, West Chester, Pennsylvania, v. 2, n. 3, p. 155-170, Autumn 1975.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac & Naify / Fapesp, 2006.

SAMWAYS, Marilda Binder. *Joaquim: projeto para uma compreensão da literatura paranaense*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 1981.

SANCHES NETO, Miguel. *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan*. Ensaio apresentado ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 1988.

SCARRY, Elaine. *Dreaming by the book*. Princeton: Princeton University Press, 2001 [e-book].

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Trad. José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. III parte. Seleção e tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'Água, 1978.

SOETHE, Paulo Astor. Guimarães Rosa, pintura e espaço literário. In: COSSON, Rildo (Org). *2000 palavras: as vozes das Letras*. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPel, 2000. p. 261-270.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SPINOZZI, Paola. Interarts and Illustration: Some Historical Antecedents, Theoretical Issues, and Methodological Orientations. *Journal of Illustration Studies*, Cardiff, v. 1, n. 1, December 2007. Disponível em: < <http://jois.uia.no/articles.php?article=43>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In:

CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do Desterro. Florianópolis*, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEINER, Wendy. *Pictures of romance: form against context in painting and literature*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1988.

THIENGO, Mariana. O perfil de mulher no romance *Senhora*, de José de Alencar. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 1-17, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3016/2362>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAZ, Valteir Benedito. “*Conversa de bois*”, de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz da poética do próprio autor. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

WELLECK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa- América, 1962.

WHITE, Hayden. *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Anexo: lista de títulos ilustrados por Poty

A lista a seguir foi estabelecida, primeiramente, a partir de levantamento realizado por Sonia Regina Lourenço (2001). A partir desta lista foi realizada uma série de pesquisas no site *Estante Virtual*, buscando localizar tanto os títulos elencados por Lourenço como outros títulos em que constasse a descrição “ilustrações de Poty”. Em seguida, a lista foi enriquecida com o amplo levantamento realizado por Carla Fernanda Fontana (2010), que por sua vez foi utilizado para encontrar outros volumes disponíveis na *Estante Virtual*. O cotejamento deste levantamento com os títulos adquiridos pelo autor ao longo da pesquisa possibilita um contínuo refinamento desta listagem, em que se revelam, por vezes, algumas inconsistências presentes tanto nos levantamentos anteriores quanto na própria descrição dos livros constantes da *Estante Virtual*.

A lista, assim, permite uma visualização dos títulos adquiridos como parte do acervo pessoal do autor e que foram considerados como parte do *corpus* da pesquisa. Os títulos incluídos nesta lista são as primeiras edições em que figuram ilustrações de Poty, portanto as edições subsequentes foram desprezadas, a não ser nos casos em que se pode supor que se tratem de outras ilustrações. Alguns títulos do acervo não foram incluídos como parte do *corpus* por não apresentarem interesse de análise neste momento – como é o caso das ilustrações para as obras completas de Machado de Assis, editadas pela Garnier entre 1988 e 1989, que exigiriam um trabalho de análise específica da coleção, dadas as suas características de afinidade cronológica, editorial e estilística. Outros títulos não foram incluídos por não pertencerem ao gênero específico da ficção em prosa, ainda que alguns títulos de poesia tenham sido incluídos por razões de comparação estilística ou temática. Observe-se que nem todos os títulos incluídos no *corpus* são analisados ou mesmo citados na tese, por não apresentarem nenhuma contribuição mais específica para a argumentação ou não se encaixarem nas categorias analíticas desenvolvidas ao longo da pesquisa.

Os títulos sem indicação de data de publicação (“s.d.”) foram, sempre que possível, agrupados junto a outros títulos do mesmo autor ou da mesma editora na mais provável época da sua publicação, considerando-se características como mesma coleção ou aspectos gráficos em comum. Os demais títulos sem indicação de data foram agrupados ao final da lista.


Legenda:

scan: títulos com ilustrações digitalizadas pelo autor

ac: Títulos que constam do acervo pessoal do autor

Notas: (EV): dados obtidos a partir de descrições na Estante Virtual

(F): dados obtidos a partir do levantamento de Carla Fernanda Fontana, sem cotejamento com outras fontes

 : Títulos considerados como parte do *corpus* da pesquisa.

Títulos com ilustrações intertextuais ou de frontispício

scan	ac.	Ano	Título	Autor	Editora	Notas
x	x	1943	Lenda da Herva Mate Sapecada	Hermínio da Cunha Cesar	Olímpica	Ils de Poty e Albano Agner de Carvalho
		1945	Delirium Tremens	José Cadilhe	Gerpa	Ils Santa Rosa. Na EV, “bonitas ilustrações fora do texto de Poty”.
		1948	Borba Sangue - 4 mergulhos na alma do homem	Inaldo de Lyra Neves-Manta	Irmãos Pongetti	Ilustrações originais de Augusto Rodrigues, Oscar Meira, Q. Campofiorito, Santa Rosa, Poty (também capa e quarta-capa).
x	x	1948	Sete anos de pastor	Dalton Trevisan	Joaquim	Capa e ilustrações *acervo em versão digital
		1953	A volta do filho pródigo	Dalton Trevisan	Edição do autor	Formato de cordel
		1953	Guia histórico de Curitiba	Dalton Trevisan	Edição do autor	Formato de cordel
		1953	Lamentações de Curitiba	Dalton Trevisan	Edição do autor	Formato de cordel
	x	1953	Paraná vivo: um retrato sem retoques	Temístocles Linhares	José Olympio	Ils.; conhecimentos gerais.
x	x	1955	Os dias antigos	José Condé	José Olympio	Capa e ils
	x	1956	Cata vento	Vivaldo Coaracy	José Olympio	Capa e frontispício; poesia
		1956	Parábolas e fragmentos	Franz Kafka	Civilização Brasileira	(F)
		1956	Grande sertão: veredas	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa e mapa nas orelhas do livro a partir da 2ª. edição (1958). (reproduções acessíveis em outras publicações)
x	x	1956	Canudos	Euclides da Cunha	Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil	Ils. (gravuras originais em água-forte e água-tinta) *acervo em versão digital

x	x	1957	O Homem do Madrigal 1ª. ed.	Antonio Olinto	José Olympio	Capa e ils de Poty
x	x	1957	As noites do morro do encanto	Dinah Silveira de Queiroz	Civilização Brasileira	Ilustrações e vinhetas
x	x	1957	Moby Dick (2 vols.)	Herman Melville	José Olympio	Ils. de Poty e Rockwell Kent.
		1957	Memórias de um trapaceiro	Sacha Guitry	Civilização Brasileira	Capa de Poty, ils do autor (v/ BPP) (EV).
		1957	Dois romances: O amanuense Belmiro / Abdias	Cyro dos Anjos	José Olympio	Ilustrações na capa e abertura dos dois romances (F)
		1957	A destruição de Numância	Miguel de Cervantes	Civilização Brasileira	Capa e ilustrações não creditadas, mas possivelmente de Poty (F).
		1958	S. Julião, o hospitaleiro	Gustave Flaubert	Edições de Ouro	(F)
x	x	1958	João Abade 1ª. ed.	João Felício dos Santos	Agir	Capa e ils
x	x	1958	Sagarana	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa e ils. (seguem iguais até a 11ª. edição).
x	x	1958	Brasil de Chapéu de Couro	Luiz Cristóvão dos Santos	Civilização Brasileira	Capa e ils.
x	x	1959	A mulher obscura	Jorge de Lima	Agir	Ils
x	x	1959	Calunga – o Anjo	Jorge de Lima	Agir	Capa e ils
x	x	1959	Guerra dentro do beco	Jorge de lima	Agir	Capa e ils
		1959	Contos de Tchékov	Anton Pávlovitch Tchékov	Civilização Brasileira	(F)
		1959	Dupla e múltipla personalidade	William J. Fielding	Edições de Ouro	Psicologia (F)
		prov. 1959	Arco de triunfo	Carlos Castello Branco	Itatiaia	(F)
		1959	Passagem para amanhã	Mauritônio Meira	Livraria Martins	Capa “mais duas aberturas” (F)
	x	1960	Jornal literário	Valdemar Cavalcanti	José Olympio	Capa e ils. (vinhetas); crítica literária
		1961	Dois romances: os Corumbas e Rua do Siriri	Amando Fontes	José Olympio	Ils de Poty na abertura dos romances (F) – cf exemplar UFPR
x	x	1961	Novelas Paulistas	Antônio de Alcântara Machado	José Olympio	Capa e ils.
x	x	1961	Capitães da Areia	Jorge Amado	Martins	Ils.
x	x	1961	Santa Rita – Histórias da cidade morta e Os dias antigos	José Condé	Civilização Brasileira	Ils. de Farnese e Poty (mesmas de <i>Os dias antigos</i> , 1955)
		1962	A menina e o navio	João Felício dos Santos	Jornal das Moças	(F)
x	x	1963	O Coronel de Macambira	Joaquim Cardozo	Civilização Brasileira	Ils.
x	x	1964	O púcaro búlgaro	Campos de Carvalho	Civilização Brasileira	Capa e ils.
x	x	1964	Canto para as transformações do homem	Moacyr Félix	Civilização brasileira	Capa e ils.; poesia.
x	x	1965	Iracema – edição do centenário	José de Alencar	José Olympio	Capa e ils.
x	x	1965	4 contos	Machado de Assis	Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil	Ils. *acervo em versão digital

x	x	1965	Chapadão do Bugre 1ª. ed.	Marcos Palmério	José Olympio	Capa e ils
x	x	1965	Carnaval Carioca e outros flagrantes do Rio	Martins Gomes	Eldorado	Ils.
	x	1965	Varredores da madrugada 1ª. Ed.	Vasco José Taborda	O Formigueiro	Uma ilustração de Poty no frontispício
		1966	Contos da velha Rússia	Anton Pávlovitch Tchêkov	Edições de Ouro	Segundo F, provavelmente uma reedição de <i>Contos de Tchêkov</i> da Civilização Brasileira
	x*	1966	Ulisses	James Joyce	Civilização Brasileira	Três capitulares de Poty, não creditadas (F). *Em acervo a edição de 1982.
		prov. 1967 (F)	O salto mortal	Ascendino Leite	Ediouro	poesia (F)
		prov. 1967 (F)	A cozinha baiana	Darwin Brandão	Edições de Ouro	culinária (F)
		1967	Terra de Santa Cruz	Viriato Corrêa	Edições de Ouro	(F)
		1967	O tronco	Bernardo Elis	José Olympio	2ª. ed: capa, uma ilustração e vinheta repetida ao longo do livro (F).
		1967	Contos tradicionais do Brasil (folclore)	Luís da Câmara Cascudo	Edições de Ouro	(F)
		1967	Cartas a Milena	Franz Kafka	Edições de Ouro	(F)
x	x	1967	Parábolas e fragmentos	Franz Kafka	Edições de Ouro	Capa e ils.
		1967	Tigipió	Herman Lima	Edições de Ouro	(F)
		1967	O chamado selvagem	Jack London	Edições de Ouro	(F)
		prov. 1967 (F)	Seleção de contos do norte	Raimundo Magalhães Júnior	Edições de Ouro	(F)
		1967	Seleção de contos femininos	Raimundo Magalhães Júnior	Edições de Ouro	(F)
		1967	Seleção de contos do Rio de Janeiro	Raimundo Magalhães Júnior	Edições de Ouro	(F)
		1967	Cascalho	Herberto Salles	Edições de Ouro	(F)
		1967	O missionário	Inglês de Souza	Edições de Ouro	
x	x	1967	A selva	[José Maria] Ferreira de Castro	Civilização Brasileira	Capa e ils.
x	x	1967	O alferes	Manoel Cavalcanti Proença	Civilização Brasileira	Capa e ils.
x	x	1967	Senhora	José de Alencar	Edições de Ouro	Capa e ils.
x	x	1967	Pelo sertão	Afonso Arinos	Edições de Ouro	Capa e ils.
		1968	Brazil: the land and the people	Rollie E. Poppino	Oxford University Press	Conhecimentos gerais; ilustrações de Carybé e Poty (F).
		prov. 1968 (F)	Rua do Siriri	Amando Fontes	Edições de Ouro	(F)
		1968	O homem que fazia milagres	H.G. Wells	Edições de Ouro	(F)
		1968	Além dos marimbus	Herberto Salles	Edições de Ouro	(F)

		1968	A sabedoria popular no Brasil	Edison Carneiro	Edições de Ouro	conhecimentos gerais (F)
		1968	Vagabundo Original	Máximo Gorky	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, prov. 1957)
		prov. 1968 (F)	O feijão e o sonho	Orígenes Lessa	Edições de Ouro	(F)
		1969	Cabocla	Rui Ribeiro Couto	Edições de Ouro	(F)
		prov. 1969 (F)	Cosmoinfância: poemas desgarrados	Leandro Tocantins	Editorial Artenova	(F)
	x	1969	* Mar morto	Jorge Amado	Martins	*Ilustrações de Goeldi, erroneamente atribuídas a Poty no texto do frontispício.
x	x	s.d.	A viuvinha e Cinco minutos	José de Alencar	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, 1968)
x	x	1969	Diva	José de Alencar	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, 1968)
x	x	1969	O seminarista	Bernardo Guimarães	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, 1967)
x	x	1969	João Simões continua (3ª ed.)	Orígenes Lessa	Edições de Ouro	Capa e ils.
		1969	Calendário de exposições e feiras 1969	Ministério da Indústria e Comércio	Ministério da Indústria e Comércio	Publicação ministerial (F).
		1969	Lucíola	José de Alencar	Edições de Ouro	Ils. (F) – volume não localizado na EV
	x	?	A pata da gazela	José de Alencar	Edições de Ouro	ils de Poty (em F, 1970)
x	x	1970	A mão e a luva	Machado de Assis	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, 1969)
x	x	1970	Assombrações do Recife Velho	Gilberto Freyre	José Olympio	Capa e ils.
x	x	1970	Caetés	Graciliano Ramos	Martins	Ils. (digitalização da edição de 1973, ilustrações marcadas com a data “66”) Em F, referência a edição de 1965.
x	x	1970	Sagarana (12ª. edição)	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa e ils. (novas ilustrações a partir da 12ª. edição).
x	x	1970	O coronel e o lobisomem	José Cândido de Carvalho	José Olympio	Capa e ils.
x	x	1970	O quinze	Rachel de Queiroz	José Olympio	Capa e ils.
x		1970	Universo e vocabulário do Grande Sertão	Nei Leandro de Castro	José Olympio	Ils. digitalizadas (capitulares) do exemplar bibl. UFPR; crítica literária.
x	x	1970	Memórias póstumas de Brás Cubas	Machado de Assis	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, prov. 1957)
x	x	s.d.	Iaiá Garcia	Machado de Assis	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, prov. 1973)
x	x	s.d.	Quincas Borba	Machado de Assis	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, prov. 1970 e dois exemplares diferentes).
x	x	s.d.	Ressurreição	Machado de Assis	Edições de Ouro	Capa e ils. (em F, prov. 1973)
x	x	s.d.	Dom Casmurro	Machado de Assis	Edições de Ouro	Ils. (capa indisponível no exemplar em

						acervo) Em F, 1957 (não encontrado)
		1970	Os ladrões	Josué Guimarães	Fórum	(F)
		1970	Uns fesceninos	Oswaldo Lamartine Faria	Artenova	Mil exemplares numerados e rubricados pelo autor (F).
		1970	Xingu: os índios, seus mitos	Orlando Villas Boas e Cláudio Villas Boas	Zahar Editores	(F)
x	x	1971	Os Corumbas	Amando Fontes	José Olympio	Ilustrações de Poty (frontispício e final)
x	x	1972	O estrangeiro	Plínio Salgado	José Olympio	Ils.
x	x	1973	Cobra Norato e outros poemas	Raul Bopp	Civilização Brasileira	Capa e ils. (conferir edição de 1993 da José Olympio, de acordo com F).
		1973	Brincando de contar histórias	Moysés Paciornik	Papelaria Requião	(F)
		1974	Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa	Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira	Civilização Brasileira	Talvez não a primeira edição com ilustrações de Poty (F).
		1975	Coronation Quay	Josué Montello	Rex Collings, Sel Editora	(F)
		1975	São sete conchas douradas no colar de Yemanjá	Ruy Dias	José Olympio	Poesia (F).
		1975	Curitiba, de nós	Valêncio Xavier e Poty	Edições Paiol, Fundação Cultural de Curitiba	ils de Poty
x	x	1975	Casa grande e senzala	Gilberto Freyre	José Olympio	ils de Poty antes do texto, ils intertextuais de Santa Rosa
x	x	1976	Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa	Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (org.)	RPP Editorial	Vinhetas decorativas de Poty
x	x	1976	Maíra	Darcy Ribeiro	Civilização Brasileira	Capa e ils.
x	x	1976	Os tambores de São Luís	Josué Montello	José Olympio	Capa e ils. de Poty (vinhetas)
		1976	Relatório de desempenho do setor agropecuário ano 1975	Ministério da Agricultura	Ministério da Agricultura	Relatório ministerial (F).
		1977	Idas e vindas	Carmo Bernardes	Editora Codecri	(F)
x	x	1978	A bagaceira (1928-78)	José América de Almeida	José Olympio	Capa e ils.
x	x	1978	João Miguel	Rachel de Queiroz	José Olympio	Ils.
		1979	Parto de cócoras – aprenda a nascer com os índios	Moysés Paciornik	Brasiliense	
		1979	Salmos	Ernesto Cardenal	Civilização Brasileira	(F)
x	x	1979	O amanuense Belmiro	Cyro dos Anjos	José Olympio	Capa de Eugenio Hirsch, uma ilustração de Poty no frontispício
	x	1981	Póvoa-mundo	Dirceu Lindoso	José Olympio	Capa e ilustrações nas aberturas das partes. Segundo F, foi realizada uma segunda edição em 1985, com novas ilustrações.

		1981	Contos Plausíveis	Carlos Drummond de Andrade	José Olympio	Tiragem especial com gravuras de Carybé, Darel, Luis Jardim, Santa Rosa e Poty (F)
		1981	Domingo José vai à festa	José Carlos Corrêa Leite	Edição do autor	(F)
		1981	O Mulo	Darcy Ribeiro	Nova Fronteira	ils de Poty
		1982	The swallow and the tom cat: a love story	Jorge Amado	Delacorte Press	Ils de Carybé e Poty (F).
		prov. 1983	O guarani	José de Alencar	Edições de Ouro	Ils. de Poty (F)
		1983	Maciste no inferno	Valêncio Xavier	Criar	Ils. de Poty
		1983	Meninão do caixote	João Antonio	Record	ils de Poty
		1984	Adagiário brasileiro	Leonardo Mota	Itatiaia	(F)
		1984	Xingu. O velho Kaiá (conta a história de seu povo)	Orlando Villas Boas e Cláudio Villas Boas	Kuarup	(F)
		1985	Dos tempos que se matava cachorro a grito ao tempo da vacina	Valêncio Xavier	Instituto de Tecnologia do Paraná	Folheto educativo (F)
		1985	Margueira amarga. Novela da seca nordestina	João Felício dos Santos	Philobiblion	(F)
		1986	A propósito de figurinhas	Valêncio Xavier	Studio R. Krieger	Ils. de Poty
		1987	Na planície amazônica	Raymundo Moraes	Itatiaia	ils de Poty
		1987	Parábolas e fragmentos e cartas a Helena	Franz Kafka	Ediouro	ils de Poty
		1988	Banestado 60 anos. 1928-1988	n.c.	Banestado	(F)
	x	1988	Ressurreição	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	A mão e a luva	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	Helena	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	Iaiá Garcia	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	Quincas Borba	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1988	Memórias póstumas de Brás Cubas	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	Dom Casmurro	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	Memorial de Aires	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1988	Esaú e Jacó	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1988	Na planície amazônica	Raymundo Moraes	Itatiaia	(F)
		1989	Contos fluminenses	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1989	Histórias da meia noite	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1989	Várias histórias	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
	x	1989	Histórias sem data	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1989	Papéis avulsos	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1989	Numa e a ninfa	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		1989	Recordações do Escrivão Isaías Caminha	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		1989	Triste fim de Policarpo Quaresma	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		prov. 1989	Dom Quixote apócrifo	Alonso Fernandez de Azevedo	Itatiaia	F. localizou apenas o volume sem ilustrações,

						reproduzidas em jornais. (F)
		1989	Ruas e histórias de Curitiba	Valério Hoerner Júnior	Artes & Textos	“Encarte sobre o Vagão do Armistício, com textos e ilustrações de Poty” (F).
		1990	Clara dos Anjos	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		1990	Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		prov. 1990	Contos reunidos	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		prov. 1990	Histórias e sonhos	Lima Barreto	Garnier	Capa e ils. (F)
		1990	Relíquias de casa velha	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1990	Páginas recolhidas	Machado de Assis	Garnier	Capa e ils.
		1990	Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)	Manoel de Barros	Civilização Brasileira	poesia (F)
		1990	Três romances (Isaías Caminha, Numa e a ninfa, Policarpo Quaresma)	Lima Barreto	Garnier	ils de Poty
x	x	1991	Desabrigo	Antônio Fraga	Biblioteca Carioca	ilustrações de Poty, introdução Antonio Callado (Em F, 1990)
		1991	Hotel Tassi – o antigo hotel da Estação	Elisabete Tassi Teixeira	S.e.	(F)
		1992	Curitiba, the unknown city that could save the world	n.c.	S.e.	Catálogo exposição <i>The urban center galleries</i> , NY. (F).
		1992	Brahma filial Curitiba: 1942-1992	n.c.	Fundação Cultural de Curitiba	“Refilado em formato de garrafa de cerveja” (F).
		1992	Em busca de Curitiba perdida	Dalton Trevisan	Record	ils de Poty
		1992	Espeto corrido	Nireu Teixeira	s.e.	(F)
		1992	Gramática expositiva do chão	Manoel de Barros	Civilização Brasileira	ils de Poty
		1992	Navegação de cabotagem	Jorge Amado	Record	ils de Poty
		1994	A primeira noite de liberdade	Cristóvão Tezza	Buquinista	Tiragem numerada (F).
		1994	Cobra Norato	Raul Bopp	José Olympio	17ª. ed., talvez com as mesmas ilustrações da edição da Civilização Brasileira de 1973 (F).
		1994	Dinorá	Dalton Trevisan	Record	ilustrações de Poty
		1994	Ah, é? – Miniestórias	Dalton Trevisan	Record	ils de Poty
		1994	Poty – trilhos, trilhas e traços	Valêncio Xavier	Prefeitura Municipal de Curitiba	Ils. de Poty
		1995	Brincando de contar histórias – os Grine	Moysés Paciornik	Edição do Autor	ils de Poty
		1995	Iurte versus Isbá: contos eslavos	Ivoneth Gomes Miessa	Centro de Recursos Educacionais	(F)
		1995	História política da Assembléia Legislativa do Paraná	Samuel Guimarães da Costa	Assembléia Legislativa do Estado	“Ilustrações se repetem ao longo dos capítulos” (F).

		1996	A hora e vez de Augusto Matraga	João Guimarães Rosa	Confraria dos Bibliófilos	Sete gravuras (F).
		1996	Caraguatá	Raquel Naveira	Edição do autor	(F)
		1996	Pão e sangue	Dalton Trevisan	Record	ils de Poty
		1996	Pássaro de cinco asas	Dalton Trevisan	Record	ils de Poty
		1996	Mistérios de Curitiba: contos	Dalton Trevisan	Record	ils de Poty
		1997	Aprenda a envelhecer sem ficar velho. Baseado nos costumes dos índios Caigangues	Moysés Paciornik	Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria de Estado da Saúde	2 desenhos de Poty (F)
		1997	Arcabuzes	Noel Nascimento	Mercado Aberto, Ed. UFSCAR, FCC	(F)
	x	1997	Magma	João Guimarães Rosa	Nova Fronteira	ils de Poty
		1998	Morte na praça	Dalton Trevisan	Record	ils de Poty
		1999	Desabrigo e outros trechos	Antônio Fraga	Relume Dumará	Ilustrações de Poty e Antônio Fraga (EV)
		2000	Lendas brasileiras	Luís da Câmara Cascudo	Ediouro	
		2001	Armazém de ecos e achados	Edival Perrini	Edição do autor	“Provavelmente desenhos reaproveitados” (F).
		2001	Noites de insônia	Dalton Trevisan	Edição do autor	ils de Poty
		2006	Um grito isolado	Luís Antonio Kavalli	Scherer	(F)
	x	?	O malfeitor e outros contos da velha Rússia	Tschecov [sic]	Ediouro	Il. (“Clássicos de Bolso”)
	x	?	Diálogos e reflexões de um relojoeiro	Machado de Assis	Ediouro	Il. (“Coleção Prestígio”) Em F, 1966 (não encontrado)
	x	?	Contos tradicionais do Brasil	Luís da Câmara Cascudo	Ediouro	Capa e ils. (em F, 1967 – possivelmente outra edição – cf UFPR)
	x	?	Dente de Ouro	Menotti del Picchia	Edições de Ouro	Il. (em F, 1967)
		?	O feijão e o sonho	Orígenes Lessa	Edições de Ouro	ils de Poty
		?	O malfeitor e outros contos da velha Rússia	Anton Tchecov	Ediouro	ils de Poty

Capas

scan	ac.	Ano	Título	Autor	Editora	Notas
		1953	Crônicas da província de Curitiba	Dalton Trevisan	Edição do autor	capa (F)
		1955	Loja de ilusões	Bárbara de Araújo	José Olympio	Capa (F)
		1955	Maria Pudim	Breno Accioly	José Olympio	Capa (F)
		1955	Histórias do desencontro	Lygia Fagundes Telles	José Olympio	Capa (em F, 1958)
		1956	Corpo de baile	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa, 2 volumes (reproduções presentes em outras publicações / cf bibl. UFPR)

		1956	A Lua vem da Ásia	Campos de Carvalho	José Olympio	Capa
		1956	Amor e Psiquê	Lúcio Apuleio	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1956	As raízes – novela	Rui Mourão	José Olympio	Capa (F)
		1956	Vila dos Confins	Marcos Palmério	José Olympio	Capa; ilustrações de Percy Lau
		1956	As três Marias	Rachel de Queiroz	José Olympio	Capa (F)
		1957	A mulher de um marido	Constantino Paleólogo	Edições O Cruzeiro	capa (F)
		1957	Antologia de humorismo e sátira	Raymundo Magalhães Jr.	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1957	Arranha-céu	Eloy Pontes	José Olympio	Capa (F)
		1957	As portas da percepção, O céu e o inferno	Aldous Huxley	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1957	As preciosas ridículas e Sganarello (o corno imaginário)	Jean-Baptiste Poquelin Molière	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1957	As mãos de Eurídice e outras duas peças	Pedro Bloch	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1957	Contribuição ao estudo da economia mineira	Athos de Lemos Rache	José Olympio	Capa (F)
		1957	Boca do Inferno: contos	Otto Lara Resende	José Olympio	Capa (F)
		1957	Cartas do meu moinho	Alphonse Daudet	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1957	Histórias, lendas e folclore dos nossos bichos	Eurico Santos	Edições O Cruzeiro	Capa (F)
		1957	Memórias de um trapaceiro	Sacha Guitry	Civilização Brasileira	Capa (F) *conferir se trata-se de apenas capa ou ilustrações.
		1957	Os gestos	Osman Lins	José Olympio	Capa
		1957	Romanceiro gitano	Federico García Lorca	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1957	Vento nordeste: romance	Permínio Asfora	José Olympio	Capa (F)
		1958	Dias de espera	Francisco da Rocha Filho	Edições O Cruzeiro	Capa (F)
		1958	O caminho das boiadas	Leo Godoy Otero	José Olympio	Capa (F)
		1958	Gringoire e O primo do rei	Theodore de Banville	Civilização Brasileira	Capa (F)
x	x	1958	Vila dos Confins	Marcos Palmério	José Olympio	Capa (refeita, segundo F) de Poty, ilustrações de Percy Lau
		1959	O degelo	Ilya Ehrenburg	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1959	Histórias reunidas	Aníbal Machado	José Olympio	Capa (F)
		1959	Machado de Assis	Agrippino Grieco	José Olympio	Capa
		1959	Marcha para o oeste 2 vol.	Cassiano Ricardo	José Olympio	Capa de Poty, cartogramas de Eduardo Canabrava Barreiros (EV).
		1959	A mandrágora	Niccolo Maquiavelli	Civilização Brasileira	Capa (F)
		1959	Novelas nada exemplares	Dalton Trevisan	Record	Capa
		1961	Filmando Jânio	Milton Carneiro	Edição do autor	Capa (F)

		1962	O fisquim	Vasco José Taborda	O Formigueiro	Capa (F)
		1962	Os cataventos	Breno Accioly	José Olympio	Capa (F)
		1962	Lua de mel em Xangai	Maurice Dekobra	Edições O Cruzeiro	Capa (F)
		1964	Manuelzão e Miguilim	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa (imagem disponível em outras publicações)
		1964	No Urubuquaquá, no Pinhém	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa
			Noites do sertão	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa
		1966	Veranico de janeiro	Bernardo Elis	José Olympio	Capa (F)
		1967	Estas histórias	João Guimarães Rosa	José Olympio	Capa
		1969	A décima noite	Josué Montello	José Olympio	Capa (F)
		1969	O puxador de terço	Moreira Campos	José Olympio	Capa (F)
		1970	Exposição Rachel de Queiroz – 40º. aniversário de <i>O quinze</i>	Esmeralda Ribeiro de Mesquita	Biblioteca Nacional; Conselho Federal de Cultura	(F)
		1970	Viagem no tempo e no espaço	Cassiano Ricardo	José Olympio	Capa (F)
		1970	Marcha para o Oeste: a influência da bandeira na formação social e política do Brasil	Cassiano Ricardo	José Olympio	Capa
		1971	Três ribeiras: reminiscências do sertão	Ulysses Lins de Albuquerque	José Olympio	(F)
		1971	A chave de Salomão e outros escritos	Gilberto Amado	José Olympio	(F)
		1974	Chico Dandim: romance	Ulysses Lins de Albuquerque	Livraria Editora Cátedra	(F)
		1972	Martim Cererê	Cassiano Ricardo	José Olympio	Capa, poesia
		1976	Caís da sagração	Josué Montello	Nova Fronteira	(F)
		prov. 1977	Lendas e crendices da infância	Felício Raitani Neto	Fundação Cultural de Curitiba	(F)
		1978	O ano do nego: memórias	José Américo de Almeida	A União Cia. Editora	(F)
		1979	Formação histórica do Acre	Leandro Tocantins	Civilização Brasileira	(F)
		1980	O Paraná no centenário	José Francisco da Rocha Pombo	José Olympio	(F)
		1984	A cultura popular em Grande sertão: veredas	Leonardo Arroyo	José Olympio	Capa (col. Documentos Brasileiros – F)
		1987	Adagiário Brasileiro	Leonardo Mota	Itatiaia	Capa de Poty, ils de Aldemir Martins (EV)
		1988	Introdução à literatura paranaense	Marilda Binder Samways	Livros HDV	Capa (F).
		1991	Dicionário histórico-biográfico do Estado do Paraná	Luis Roberto Nogueira Soares	Banestado, Editora Livraria do Chaim	Capa (F).

		1991	Quem mata índio?	Moysés Paciornik	Gráfica Editora Barddal	Capa (F)
		1992	Reflexões de um andarilho	Edgar Zaroni	Sygla	(F)
		1994	Curitiba: 300 anos de memória oficial e real	Vânia Mara Welt	Governo do Estado do Paraná	(F)
		1994	História biográfica da República no Paraná	David Carneiro e Túlio Vargas	Banestado	Ilustrações de Theodoro de Bona e Dulce Osinski (F)
		1994	O artifício obscuro: visitando a polaquinha	Miguel Sanches Neto	Centro de Publicações	(F)
		1995	Diversos: poemas do Encontroversia	Edval Perrini, Jandyra Kondera <i>et al.</i>	Kruger Artes Gráficas	Reprodução de desenho de Poty na capa, ilustrações de Lina Iara, Márcia Széliga, Mazé Mendes, Paixão e Reinoldo Atem (F).
		1996	A guerra conjugal	Dalton Trevisan	Record	Capa
		1997	Falando só de amor	Joyce Novaes Kirchner	Juruá Editora	Capa (F)
		1997	Labirintos – poemas	Wilmar Gonçalves Lima	Ed. Santa Monica	Capa (F)
		prov. 1998	Grande sertão: veredas [audiolivro]	João Guimarães Rosa	n.c.	(F)
		1998	Cemitério de elefantes	Dalton Trevisan	Record	Capa